العدد
401 السنة
الرابعة

أيلول 2004 رجب – 1425

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

الثقافة موقف
ومبدأ وقيمة

د. وليد مشوِّح

يخطئ في ظنّه من يقول: إن المنعطف الحاد الذي شهدته منظومة القيم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية؛ ارتسم على خارطة العالم بعد حدث الحادي عشر من أيلول عام /2001/.. لأن المنعطف كان يُرسم منذ عقود زمنية بعيدة. وقد بانت ملامحه في سقوط الاتحاد السوفييتي، وجدار برلين، ومن ثمّ المتغيرات التي شهدتها النظم السياسية في العالم الثالث وفتات الدويلات التي اصطنعت بُعيد سقوط النظام الشيوعي.. ثمّ ظهر المنعطف بوضوح أشد بعد حدث أيلول.

الحديث في هذا غطّته مؤلفات عديدة، وتحليلات صحفية، وتعليقات إعلامية حيث تناوله المحللّون والمفكّرون، وجلاه (ضمن أدب نستطيع وسمه بـ"أدب فلسفة السياسة") فوكوياما وهنغتون في كتابيهما نهاية التاريخ وصراع الحضارات.

وما يهمنا في هذا المجال هو المتغيرات الفكرية الأخلاقية التي برزت (ولم تظهر) في تذبذب المعيار الأخلاقي . المبدئي عند المثقفين الذين انضووا تحت خيمة (الليبرالية). ومن هنا تُعلن المفارقة المأساة أو مأساة المفارقة. لقد فُجعنا . نحن المتلقين العرب . بتلك الانحناءة . الهاوية التي شكّلت الموقف الفكري لبعض المثقفين القوميين، والماركسيين، واليساريين، والتقدميين، والإسلاميين، الذين صنعوا وعينا من معطيات نتاجهم الفكري على الأسس

المبدئية التي وسموا بها قبل المنعطف.

وفي تذبذبهم المبدئي خلقوا ساحة مغناطيسية بين عقولنا التي نضجت ومشاعرنا التي اهتزّت وما زالت إثر سقوط ورقة التوت التي سقطت وكانت تستر عورات أولئك وهؤلاء، عندما بانت الحقيقة، وتأكدت ظنوننا التي كنا ندفعها بعيداً لنفي الشبهة عنهم، حيث كانت تبرز بين الحين والحين إشارات حية تؤكد ارتباطاتهم بمرجعيات تعمل على مصادرة جوهر المواقف المبدئية، وتترك قواقعها تدور في فراغ الأدلة والعاطفة الجماهيرية العفوية.

وإذا كان لابدّ من العودة إلى الحكمة في الموروث الشعبي؛ فإننا نؤمن بها عندما تعلن: (ربّ ضارة نافعة)، وقد سقط النقاب، وانكشفت خبايا المسرح وبتنا نتأكد من أن فصاحة الممثل متأتية من فصاحة الملقّن، وأن المعنى الكامن وراء النص معدٌ إعداداً جيداً في مطبخ العولمة الذي تديره بشكل جيد (C. i. A) التي حققت نجاحات مذهلة إلى ما قبل غزو العراق.

ومما لاشك فيه أن ذبذبة المواقف المبدئية لعصبة من المثقفين المفكرين والمبدعين الذين خطفت أضواؤهم صفاء أبصارنا قد قدموا . الآن . لنا خدمة جليلة نحن الجمهور الذي صفّق لهم وأضاف إلى إضاءاتهم بريقاً أوصلهم إلى دائرة الضوء المصنّع في مؤسسات لا تصنع الموقف والمبادئ فحسب، بل تصنع الذات الإبداعية المنحدرة في غياباتها الغائية. لقد أبدعت هاتيك العصبة شعارات الاشتراكية، والقومية، واليسارية وراهقت، وتطرفت.. وما إن انكشف الغطاء وسقطت ورقة التوت حتّى وجدناهم قد تتلمذوا بشكل جيد في مدارس المخابرات المركزية الأمريكية، والمخابرات الروسية، والمخابرات الألمانية الشرقية (قبل سقوط جدار برلين) وأن تلاميذ المدرستين التاليتين كانوا ضمن حلقات مرتبطة بمخابرات المنبع. فالليبرالية (التي ارتدوا مسوحها) في تعريفها المبسّط هي (البينية بين صلابة المبدأ الجوهري، ومرونة التعامل الشاف مع المعطى الحضاري الجديد، لكنهم فهموها على أنها مغادرة الموقف، والاستسلام الكامل للواقع الذي يفرضه الأقوى، والنظر إلى المبادئ بمنظار صُنِّع خصيصاً لطمس الهوية القومية، وإلغاء التاريخ، ومسخ القيم، وتقزيم المبادئ والعقائد.

أمّا الجزر المربوط على أطراف العصي لسير هؤلاء فهو الأكثر إغراءً للنفس السيئة وليست الأمّارة بالسوء، المادة، الجنس، الشهرة، وتحفيز الرغائب المكبوتة لتحقيق حلم يأتي غداً في ظنّهم.

أمّا المادّة فتأتي ضمن مشروطيات ومحفّزات؛ تشكل قنوات تضخ في مصلحة الغاية (العولمية) التي يريدها القطب القهّار؛ الفضائيات والصحافة العائمة على بحر من الدولارات الأمريكية، وقد أطل علينا مبدعو شعارات اليسار، والقومية، والإسلام، وتحدثوا بوقار إلى الخاطئين، معلنين توبتهم عن مواقفهم لقاء حفنة من الدولارات، وكتبوا في صحافة الإثارة براءات عن مواقفهم (السابقة)، وأعلنوا "ليبراليتهم" الفكرية.

أمّا الجنس فكان عبر لعبة الأصل والظل، أو الوجه والوجه الآخر، فلكل (فحل) من هؤلاء له أنثاه، ولكل أنثى من هاتيك لها (فحلها)، والورق متوفر، والحبر متوفر، والصياغات متوفرة، والوسائل الناقلة متوفرة، وبالدولار أيضاً... والمادة والجنس بوابتان فسيحتان للشهرة، ولكل واحد (على الضرورة أو المستلزم) خليلة مصنوعة هناك أيضاً.. وللشهرة غاية تكمن في الجوائز (العولمية) التي تحتاج إلى ختم (مركزي أمريكي)، وربما تُمنح لكل من انسلخ أو انبتّ، أو هضم، أو وافق، أو أدان تاريخه، أو وقّع على خارطة جديدة.

وجائزة نوبل شمسهم، وثمة جوائز ترضية تدور في فلك نوبل سياسياً. فإذا ما عبر المثقف (الليبرالي.. العولمي؟؟!) تلك الاختبارات، وآمن تماماً بضرورة أو شرعن تغيير فكره وموقفه على أساس الشرعنة العلمية لتغيير الجنس (المذكر يتحول إلى مؤنث، وبالعكس، وربما رفض بعضهم الحالتين الثابتتين، فاختار التخنيث طلباً للسلامة، وضماناً للمستقبل).

لقد ارتفعت أصوات هؤلاء، وعلا خطابهم، وباتوا يشاكسون التاريخ، والحراك الشعبي، مثلهم مثل المقامر، أي أنهم يراهنون على حركة الدبابة الأمريكية، (والبوط) العسكري الأمريكي، خصوصاً وأن التجربة قد نجحت مع الروّاد الذين . ربما . ولدوا في أرض السواد.

إننا نستطيع التبرؤ منهم، وقد فعلنا، لكنهم رسّموا أنفسهم كمنقذين من الضلال، ومهندسي الديمقراطية الجديدة، ومبشرين بعهد جديد يستمد نبوءاته، وأحلامه، وطموحاته من (العهد القديم؟؟!!).

إنهم مثقفو النفعية الإعلامية، والسياسية، الكافرون بالتاريخ، الحاقدون على القيم، العابرون دماء الشهداء، الخُطاة الذين يحملون ممحاة لطمس حدود الجغرافية... نعم هم بيننا.. يتعالون علينا.. يطعنوننا في صدورنا، يدوسون قيمنا ومبادئنا.. يكتبون في صحفنا (أيضاً).. نعرفهم واحداً واحداً.. إنهم مكشوفون.. وسنكتب لأطفالنا قصصاً عن مخازيهم،

وسنستبدل شخصية الثعلب بشخصياتهم.. ليحذر الأطفال إذا لم نستطع مواجهتهم بموقف ثقافي موحّد...

❑❑❑

بحوث ودراسات

□□

من لسانيات الجملة
إلى علم النص

د. بشير إبرير- الجزائر

يعد علم النص أو لسانيات النص فرعاً جديداً في علوم اللسان وعلاقتها بالبحث الأدبي الذي استثمر كثيراً مما توصلت إليه اللسانيات إن على مستوى منهجية البحث أو على مستوى النتائج، ويبدو ذلك جلياً في كثير من المفاهيم والمصطلحات اللسانية التي هيمنت على الدرس الأدبي وصرنا نقرأها في كتابات كثير من الدارسين للأدب أمثال: "ياكبسون" و"بنفينيست" و"باختين" و"بارت" و"كريستيفا"... والقائمة طويلة في هذا المجال.

إن البحث في مثل هذه الموضوعات مهم جداً وليس من السهولة طرقه؛ لأنه يشكل ورْداً تناصرت الهمم إليه وما تزال؛ فهو يجمع بين معارف عديدة وتخصصات يتظافر بعضها ببعض في تكوين الظاهرة النصية إن جاز التعبير.

وبالرغم من اكتمال خصوصيات هذا العلم المميزة له عن العلوم الأخرى في بداية السبعينات التي تعد بدايته الحقيقية فإنه قد "استقى أكثر أسسه ومعارفه من علوم أخرى تتداخل معه تداخلاً شديداً؛ بحيث يمكن أن يشكل أدواته في حيرة تامة ثم تصب نتائج تحليلاته في هذه العلوم؛ فتزيدها ثراء وتكشف عن كثير من الغموض في مسائلها وقضاياها(1).

وقد نتج عن هذا خصوصية أخرى مميزة لهذا العلم وهي صعوبة الاتفاق على مفاهيمه وتصوراته ومناهجه فصار الباحث يجد نفسه أمام كم هائل من المفاهيم والمصطلحات والتصورات النظرية التي يجهد نفسه لفهمها فيعجز أحياناً ويوفق أحياناً أخرى أو يبقى يراوح مكانه بين الشك واليقين؛ نظراً لكثرة منابع هذا العلم وتعدد المشارب المعرفية للباحثين فيه وعدم ارتباطه ببلد معين أو مدرسة محددة أو اتجاه بعينه(2).

ولهذا اتخذ البحث فيه أشكالاً عديدة تبعاً للأسس التي استند إليها علماء النص المختلفون؛ فمنهم من اعتمد على اللسانيات البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومنهم من اتخذ اللسانيات الاجتماعية منطلقاً له. يستدعي منا البحث في هذا الموضوع محاولة تحديد بعض المفاهيم المفاتيح كما نراها مثل: مفهوم الجملة والملفوظ والتلفظ والخطاب والنص ومحاولة تبيين الفروق بينها ومن خلالها محاولة رسم الحدود الفارقة بين لسانيات النص ونحو النص وعلم النص.

1 . مفهوم الجملة:

تأسست الدراسات اللسانية على مفهوم الجملة الذي يتميز بالتنوع والاختلاف حتى إنه توجد تعريفات عديدة جداً للجملة من ذلك ما ورد عن:

1 . 1 . العلماء العرب:

الجملـة هـي موضـوع الـدرس النحـوي (3)، وهـي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"(4).

معنى هذا أن الجملة وحدة لغوية أقل من الكلام بغرض إفادة السامع معنى من المعاني يوجد فيها ويميزها عن غيرها من الجمل الأخرى، على أنه يوجد من يسوي بين الجملة والكلام مثل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) والزمخشري (ت 538هـ) في المفصل (5).

فقد صرحا بالتسوية بينهما وتابعهما في ذلك ابن يعيش (ت 643هـ) في شرح مفصل الزمخشري، ويوجد من يميز بينها وبين الكلام مثل الرضي الأسترابادي (ت 686هـ) وابن هشام الأنصاري (ت 761هـ)؛ فالكلام عنده هو القول المفيد بالقصد والجملة عبارة عن الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر وماكان بمنزلة أحدهما (6) ولم يفرق ابن السراج (ت316 هـ) كما يظهر من أصوله بين الجملة والكلام وانما اعتبرهما مترادفين، بالرغم من تأكيده على أن الجملة هي النواة التركيبية سواء أكانت اسمية أم فعلية ناسجاً بذلك على منوال المبرد (ت 285هـ) في المقتضب الذي استخدم مصطلح الكلام والجملة مترادفين (7).

لكن لابد من الإشارة إلى أن كلاً من المبرد وابن السراج في تسويتهما بين الكلام والجملة لم يفتهما أن يلتفتا إلى شرط الإفادة في الكلام وقد نص على ذلك ابن السراج عند حديثه عن المبتدأ والخبر بقوله: "وإنما يراعى في هذا الباب وغيره الفائدة، فمتى ظفرت بها في المبتدأ وخبره فالكلام جائز، ومالم يفد فلا معنى له في كلام غيرهم"(8).

وإذا ما عدنا إلى قبل هؤلاء إلى شيوخ العربية الخليل (ت175هـ) وسيبويه (ت 180هـ).

فإننا لا نعثر علىمصطلح جملة في الكتاب يقول الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح: ((فهذا أمر غريب آخر ألا يوجد أي أثر للكلمة (جملة) في كتاب سيبويه وكذلك العبارة (جملة مفيدة) لا أثر لها في الكتاب. ولا نعثر على كلمة "جملة" بعد سيبويه إلا في كتاب المقتضب للمبرد ونرجح أن شيخه المازني هو الذي وضع المصطلح فإنه هو أول نحوي يستعمل كلمة "فائدة" بمعنى العلم المستفاد من الكلام وهذا المفهوم يعبر عنه سيبويه بكلمة "علم"....))(9).

إن سيبويه يسمى الجملة "كلاماً" يحسن أن يسكت المتكلم عند انتهائه، لاستقلاله من حيث اللفظ والمعنى وتتأسس نظرته على التمييز الحاسم بين النظرة إلى الكلام كخطاب، أي باعتباره حدثاً إعلامياً يحصل في زمان ومكان معينين، والنظرة إليه كبنية، إن الكلام المستغني أو الجملة المفيدة هو أقل ما يكون عليه الخطاب إذا لم يحصل فيه حذف، يمكن أن يحلل إلى مكونات ووحدات وعناصر خطابية لكل منها وظيفة دلالية وإفادية كما فعل سيبويه في القرن الثاني للهجرة (10) ويفعله علماء اللسان في وقتنا.

إننا إذا دققنا النظر في آراء سيبويه العديدة ومنها رأيه هذا في الجملة والكلام لوجدناه يكاد يتشابه مع الدراسات الحالية المهتمة بتحليل الخطاب ونحو النصوص وعليه فإن الكتاب . في حقيقة الأمر . ليس كتاباً في النحو والصرف والإعراب بالمعنى التقليدي؛ وإنما هو كتاب في التحليل اللغوي لعلوم العربية التي درسها سيبويه ((منطلقاً من مبدأ وصفي وتعليلي يشكل مع مبادئ أخرى الجهاز المفاهيمي للنظرية النحوية التراثية))(11).

1 . 2 . البنية والنظام

عند سوسير : F.DE SAUSSURE

تشتمل نظرية سوسير على مجموعة من المبادئ والاعتبارات العامة استخرجها من مشاهداته وتحليلاته لظاهرة التخاطب اللغوي وأداته التي هي اللسان وتتمثل آراء سوسير بصفة عامة في:

ـ كيفية تحديده للعلاقة القائمة بين الدال والمدلول في الأذهان وفي الأعيان وبنائه بذلك نظرية للدليل اللغوي THEORIE DU SIGNE LINGUISTIQUE .. تمييزه الصريح بين اللسان LANGUE كوضع تصطلح عليه الجماعة ويشترك في استعماله جميع أفرادها وبين الكلام PAROLE كتأدية فردية للسان.

. تحديده بناء على هذا لموضوع اللسانيات باللسان لا الكلام في ذاته من تأدية كل فرد له ومن كيفية استعمال مجموع الأفراد له.

. توضيحه لمعنى الارتباط في قول العلماء: ((إن اللسان نظام SYSTEME ترتبط فيه جميع أجزائه بعضها ببعض)).

ـ تمييزه الفاصل بين نوعين من الدراسة: الزمانية DIACHRONIQUE والآنية SYNCHRONIQUE (12).

لقد رأى سوسير أن بإمكان اللغوي أن يصف اللغة وصفاً آنياً دقيقاً ويستند هذا على تحديد المادة اللغوية التي هي في مظهرها نظام منغلق لا علاقة له بما هو خارج عنه، وهو الأساس الذي قامت عليه البنيوية بأسرها. فاللغة عند سوسير نظام من الرموز بل إنها عدة أنظمة داخلية متشابكة يجمعها نظام كلي واحد يتسم بالتماسك والوحدة والمنطقية.

ونشير هنا إلى أن فكرة اعتبار اللغة شكلاً وليس جوهراً لا تعني الفصل بين الشكل والمعنى كما قد يفهم؛ إنما المقصود تأجيل دور المعنى في التحليل اللغوي حتى يمكن إخضاع النتائج للتجريب ويتعلق ذلك بالمستويات الصوتية والصرفية والنحوية، أما إذا تعلق الأمر بالمستوى الدلالي فتختلف طريقة البحث باختلاف المداخل إليه.

كما ذهب سوسير إلى أن الوحدات اللغوية التي تتحدد بالنظر إلى علاقاتها بغيرها من الوحدات الأخرى، فالوحدة اللغوية لا تتحدد بناء على جوهرها بل على الوظيفة التي تؤديها داخل النظام(13).

لقد أقصى سوسير الكلام من دائرة اهتمام اللسانيين وأخرجه من منهج دراسته وركز بذلك على اللسان كوضع لا كاستعمال.

إن مفاهيم سوسير ضرورية جداً من الناحية المنهجية لتشخيص الوحدات اللغوية ووصفها وتحديدها وتصنيفها وبيان طريقة اندراجها في نظامها إلا أن الباحث لا يمكن أن يتعدى بها هذا المستوى من الدراسة إلى تعليل تركيباتها في مدرج الخطاب؛ فكما يقول الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح ((لم يلتفت سوسير ولا البنيويون الذين جاؤوا بعده إلى هذا المظهر الهام والذي منعهم من ذلك هواعتقادهم بأن كل ما خرج عن بنية الألفاظ المفردة ونظامها فهو راجع إلى الفرد؛ فالجملة مثلاً بما أنها تركيب لوحدات اللغة يقوم به الفرد فليس عندهم "لسانية" أي وصفية بل "كلامية" أي من جنس الأفعال الفردية لا من جنس المقدرات اللغوية))(14) وقد استمر هذا مع:

1 . 3 . بلومفييلد وهاريس:

فتعد "الجملة هي أكبر وحدة قابلة للوصف

النحوي"(15).

يرجع كثير "من الدارسين هذه المقولة إلى بلومفيلد BLOOMFIED الذي أعد الجملة هي الحد الأقصى الذي ينطلق منه المشتغلون باللسانيات فهو يرى أن كل بنية نحوية هي قياس وأن دراسة اللغة تتمثل في إظهار مجموعة العناصر المكونة لتلك البنية التي يتعاطاها أفراد المجموعة اللسانية مما يؤلف قياسات تلك اللغة المستعملة؛ أي أن النحو علم تصنيفي هدفه ضبط الصيغ الأساسية في اللغة بحسب تواترها(16).

إننا لما نقول: إن الجملة هي أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي؛ فمعنى ذلك أنها تتضمن وحدات أخرى أصغر منها تدخل أيضاً ضمن الوصف النحوي مثل: الكلمات والحروف.

إن النظرية اللسانية تقوم بتحليل اللغة باعتبارها مجموعة من الجمل كل جملة تشتمل على شكل صوتي وعلى تفسير دلالي، وقواعد اللغة هي التي تفصل التوافق بين الصوت والدلالة في الجملة ولذلك تسمى بقواعد الجملة باعتبارها الوحدة الأساسية في التحليل اللساني(17) التي توقفت عندها اللسانيات البنوية ولم تتجاوزها إلى وحدات لغوية أكثر منها ولذلك سميت بلسانيات الجملة.

أما ز.هاريس Z.HARIS فيعد أول عالم لساني سعى إلى الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب في كتاب ألف سنة 1952 بعنوان تحليل الخطاب، فهو كما يقول اللسانيون . أول من استعمل هذا المصطلح، وقد اتصف مذهبه بالاعتقاد؛ أن وصف اللغة هو وصف لموضع الألفاظ في الكلام مثل:

أعطى الرجل الولد التفاحة

أعطى زيد القط اللبن

أعلم الصحفي الجمهور الخبر

فمفردة "الرجل" و"زيد" و"الصحفي" من جهة، ومفردة "أعطى" و"أعلم" من جهة ثانية وكذا الشأن لمفردات "الولد والقط والجمهور" و"مفردات" "التفاحة واللبن والخبر" كل منها يندرج في فئة واحدة من أجل تكافؤ الموقع.

وإذا كان هذا مهماً في الدراسة النحوية فإنه ليس بالأهم بالنسبة لتحليل الخطاب، لأن الخطاب نسق من الجمل وليس للجمل مواضع على مثل المواضع التي تقع فيها المفردات(18) لقد حاول هاريس أن يجد وسيلة تمكنه من تجاوز مستوى الجملة إلى وحدة.

تحليلية أكبر منها، فنظر إلى تحليل الخطاب من زاويتين:

تتمثل الأولى في دراسة العلاقات بين الثقافة واللغة وتتجاوز الثانية حدود الجملة إلى الخطاب وهي مسألة لسانية صميم وقف عندها هاريس دون الاهتمام بالزاوية الأولى التي تهتم بما هو خارج عن الخطاب وبذلك اقتصر عمله، شأنه شأن كل التوزيعيين . على ملاحظة الظاهرة اللغوية باعتبارها بنية مجردة من المعنى فعد الخطاب ((مجموع قواعد تسلسل الجمل المكونة للتعبير))(19).

إن محاولة هاريس للسعي إلى إيجاد وسيلة تمكنه من تجاوز مستوى الجملة تندرج في إطار اللسانيات البنوية التوزيعية التي تعد الجملة وحدتها الأساسية في التحليل . وبذلك ظلت طريقة تحليل الخطاب عند هاريس وغيره من اللسانيين البنويين هي نفسها طريقة التحليل المطبقة في الجملة؛ لأنهم أبعدوا المعنى من دراستهم ورأوا دراسته من اختصاص علماء آخرين خارج اللسانيات وأن منهجهم يقتضي إبعاد المعنى من التحليل اللغوي؛ لأنه ظاهرة لايمكن مشاهدتها مباشرة ولهذا لجأوا إلى مشاهدة السلوك اللغوي وما يصحبه من أحوال محسوسة متأثرين في ذلك

بالنظرية ا لتي كانت سائدة في الدراسات النفسية آنـذاك وهـي السـلوكية (20). التـي انتقـدها التوليديون التحويليون بشدة.

1 . 4 . الجملة في النحو التوليدي التحويلي:

رائـد هـذا المـذهب اللسـاني الأمريكـي تشومسكي الذي رأى المناهج البنوية السابقة له منذ سوسير بالنسبة لأوربا. وبلومفيلد بالنسبة لأمريكا، مناهج وصفية بنيت على مقاييس دقيقة من أجل وصف آليات اللسان وصفاً علمياً دقيقاً وتعد من هذا الجانب قد حققت نتائج مقبولة مقارنة بالنحو التقليدي الذي كان يعتمد على المنطق الأرسطي وقد أفاد كثيراً من الفروع العلمية الأخرى مثل تعليم اللغات ومعالجة أمراض الكلام. غير أن هذه المناهج في رأي تشومسكي لم تعط أهمية للتفسير والتعليل؛فلم تفسر كيفية إدراك الكلام وإحداثه ولذلك فهي من هذه الناحية، فاشلة في نظره وبخاصة في دراستها للمستوى التركيبي الذي اهتمت فيه بالجزئيات ولذلك دعا إلى مناهج جديدة لتحليل المستوى التركيبي خاصة(21) واستطاع بذلك أن يحول المنهج اللساني من السلوكية إلى الذهنية أو أن يجعل الهدف من النظرية اللسانية التفسير والتحليل أكثر من الوصف والتقرير. وأن يؤسس الأسلوب الاستنتاجي التجريبي.

> لقد ركز تشومسكي على مايمكن أن يفعله المتكلمون باللغة لا على ما يقولونه.

وإن الشيء المدهش والعجيب في نظره هو أن اللغة أداة خلق لا متناه؛ لأن التحليل اللغوي ينبغي أن يكون وصفاً لما تم قوله؛ وإنما هو شرح وتحليل للعمليات الذهنية التي تمكن الإنسان من التكلم بجمل جديدة لم تطرق سمعه قط(22) وأثرى البحث اللساني بمصطلحات ومفاهيم جديدة مثل: الإبداعية CREATIVITE والبنية السطحية STRUCTURE DE SURFACE والبنية العميقة STRUCTURE PROFONDE والملكة والإنجاز COMPETENCE ET PERFORMANCE وهي مفاهيم كان لها بالغ الأثر في الدراسات اللسانية فيما بعد.

وهذا . كما تقول خولة طالب الإبراهيمي . يفضي بنا إلى ((الحديث عن مفهومين هامين في النظرية التشومسكية حيث أنه يشترط في الجملة أن تكون سليمة من حيث تركيبها النحوي متماشية وقياس اللغة. والثاني مفهوم الاستحسان بأن تكون الجملة مقبولة من ناحية مناسبتها لمدلولات اللغة المعنية))(23) بحسب ما تقتضيه أوضاعها. الإنجليزية بالنسبة إليه.

1 . 5 . البنويون الوظيفيون:

ركز البنويون الوظيفيون على الوظيفة التي تؤديها الجملة أو أحد عناصرها في التركيب ففي رأي ديبوا JEAN DUBOIX أن مفهوم الوظيفة هو المنزلة التي يمثلها أي جزء من أجزاء الكلام في البنية النحوية بالنظر إلى السياق الذي يرد فيه (24) ويتعلق في نظر مارتيني A.MARTINIET باختيار المتكلم لأدواته التعبيرية بوعي فتحدد وظيفة كل جزء من أجزاء الكلام بالشحنات الإخبارية التي يحمله إياها المتكلم فتكون الوظيفة قيمة تمييزية من الناحية الدلالية العامة(25).

حدد مارتيني الجملة بكونها كل عبارة ترتبط جميع وحداتها بمسند وحيد أو بمسندات مترابطة وحللها بالنظر إلى تقسيم وحداتها إلى مجموعة من المونيمات والتركيبات منها ما يمثل نواة الجملة وهو التركيب الإسنادي الذي يتألف من عنصرين أساسيين هما المسند ويمثل نواة الجملة

أو الخطاب أو الحكم، والمسند إليه الذي يمثل عنصراً هاماً لتمام الجملة (المحكوم عليه) فمثلاً التركيب المكون من: "يفرح الأولاد يوم العيد".

"يفرح الأولاد" هو نواة التركيب الإسنادي الذي تتأسس عليه الجملة ولا يمكن أن يزول وإلا فسدت. أما بقية العناصر فمتعلقة به وهي فضلات تضاف لتحديد الزمان، والمكان، أو لتخصيص أحد عناصر الإسناد فإذا حذفناها لا تختل الجملة(26).

ومحصول الحديث أن العلماء الذين اهتموا بلسانيات الجملة قد أبعدوا العوامل الاجتماعية والتبليغية واهتموا . في المقابل . بالوصف من دون النظر إلى السياق اللغوي في علاقته بأحوال الخطاب ومقتضيات التبليغ اللغوي وملابستها المختلفة ليس لأنهم غير وعاة به وإنما لأنهم رأوه من الناحية المنهجية لا يدخل في ما تقتضيه دراساتهم وأبحاثهم في تحليل اللغة وبذلك بقيت كثير من الإشكالات مطروحة على بساط البحث؛ فنجد العديد من اللسانيين إلى يومنا هذا ما يزالون يصرون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة كوحدة كبرى قابلة للتحليل وعدم تخطيها إلى وحدات أخرى أكبر منها وإلا عد ذلك ليس من صميم الدراسة اللسانية ونجد دارسين آخرين يؤكدون على حتمية تعدي الجملة إلى وحدات لغوية أكبر منها قابلة للتحليل لما في ذلك من فائدة تعود بالضرورة على تحليل الجملة ذاته وبناء على ذلك أدخلوا مصطلحات ومفاهيم جديدة غير الجملة مثل:

الملفوظ ENONCEE والتلفظ ENONCIATION والخطاب DISCOURS والنص TECTE تدل هذه المصطلحات على قيام لسانيات جديدة تختلف عن لسانيات الجملة لها مفاهيمها الخاصة ورؤاها المتميزة في التحليل. فإذا كان التركيز قد انصب على اللغة في جانبها الوصفي؛ مما أدى إلى الاهتمام بدراسة اللسان فإنه يجب ألا ننسى أن اللسان يؤدي وظيفة تبليغية تتحقق باستعمال الأفراد له في الواقع الاجتماعي لقضاء حاجاتهم والتعبير عن أغراضهم ومقاصدهم مما لزم إعادة الاعتبار لدراسة الظواهر الكلامية التي كانت مبعدة من الدراسة منذ سوسير لأنهم عدوها خارجة عن موضوع اللسانيات.

وهكذا توسع موضوع الدراسة فتعدى لسانيات الجملة أو لسانيات اللسان كما سمتها الدكتورة خولة طالب الإبراهيمي(27)، إلى كل ماله أثر في العملية التبليغية بما في ذلك مختلف القرائن الحالية والمقالية، فاللغة ظاهرة إنسانية يلتقي فيها الفكر والثقافة بالعقل وهي وسيلة هذا اللقاء والتفاعل بين المتكلمين مما يدعو . على رأي بنفينست E.BENVENISTE إلى لزوم قيام لسانيات جديدة تتأسس على اللغة والثقافة والشخصية(28)،ولم يقتصر الأمر عليه وحده؛ وإنما توجد إرهاصات أولية ظهرت قبله مع دعوات شارلساندرس بيرس PEIRCE إلى ((تناول الدليل اللغوي في أبعاده الثلاثة حتى وإن كانت في الواقع موجودة مجتمعة في كيان واحد فإن ضرورة التحليل تقتضي فصلها للدراسة، نجد إذن:

1 . البعد التركيبي الذي يتناول الدليل نفسه...

2 - البعد الوجودي أو الدلالي (المعنوي) حيث يربط الدليل بما يدل عليه وهذه العلاقة تقتضي أن العلاقة التركيبية موجودة.

3 . البعد التداولي حيث ينظر إلى الدليل من خلال العلاقة التي تربطه بمسؤوله فيصير الدليل بذلك قانوناً عاماً في عالم التبليغ والدلالة))(29).

وبذلك تجاوز بيرس الحدود التي وضعها

سوسير بل وذهب إلى أبعد من ذلك ففي رأيه أن الكلمة أو الدليل الذي يستعمله الإنسان هو الإنسان نفسه... والإنسان باعتباره كينونة لغوية له فكر فهو دليل لغوي أيضاً.

ويمكن الإشارة إلى أن بيرس لم يشتهر في بداية حياته بالرغم من كونه معاصراً لسوسير؛ فقد ولد 1839 وتوفي عام 1914. لعل ذلك راجع إلى كون اهتماماته الأساسية لم تنصب على اللغة بشكل مباشر. وقد أعاب ديل هايمس DELL HYMES على البنويين اهتمامهم الكبير باللغة كبناء مجرد ومنفصل عن كل العناصر النفسية والاجتماعية، وعلى الرغم من كون تشومسكي . في رأي هايمس . قد تحدث عن البنية السطحية والبنية العميقة والملكة اللسانية والإنجاز فإن ذلك غير كاف فتجاوزه إلى الحديث عن الملكة التبليغية (التواصلية) LA COMPETENCE DE COMMUNICATION وهي من أهم المصطلحات المميزة لما يسمى بلسانيات الخطاب.

وإذا كانت الملكة اللسانية عند تشومسكي تتعلق بالعناصر والبنيات اللغوية فقد أعدها "هايمس"؛ لأنها وصفت اللغة بمعزل عن حالات استعمالها في الواقع الاجتماعي بحسب حاجات الأفراد ومقاصدهم وأغراضهم. وعليه فإن الملكة التبليغية لا تتضمن العناصر والبنيات اللسانية التي تمكن الفرد من التعبير السليم فحسب بل . إلى جانب ذلك . تتضمن قواعدها الاجتماعية ومعرفة سياقاتها وطرائق استعمالها بحسب مقتضيات أحوالها (30) ومن بين الدارسين الذين تأثروا بمنظور هايمس الذي يعد من أهم العلماء في اللسانيات الاجتماعية SOCIOLINGUISTIQUE الدراسة الفرنسية في ميدان تعليمية اللغات LA DIDACTIQUE DES LANGUES "صوفي موارون SOPHIE MOIRAND (31) التي درست كتابات هايمس وبخاصة كتابه: VERS LA COMPETENCE DE COMMUNICATION وحاولت استثماره في أبحاثها المختلفة؛ فمن ذلك أن الملكة التبليغية عندها تتأسس على المكونات الآتية:

. المكون اللساني

LA COMPOSANTE LINGUISTIQUE

. المكون المرجعي

LA COMPOSANTE REFERENCIELLE.

. المكون الخطابي

LA COMPOSANTE DISCURSIVE.

. المكون الاجتماعي الثقافي

LA COMPOSANTE SOCIO – CULTURELLE

وبهذا فإن لسانيات الخطاب تختلف عن لسانيات الجملة في كونها تجاوزتها فرأت ضرورة دراسة الخطاب بكل ملابساته الاجتماعية والثقافية والنفسية، ونتيجة لهذا صرنا نقرأ في السنين الأخيرة . كثيراً من الدراسات والبحوث التي تستعمل:

الخطاب ومقام الخطاب والملفوظ والتلفظ... كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

2 . لسانيات التلفظ

LINGUISTIQUE DE L'ENONCIATION

يتأسس منظور بنفينيست E.BENVENISTE من خلال رؤيته للغة بوصفها نظاماً مجرداً أو طاقة مخزونة في ذهن الإنسان وهي لا تتحول إلى كلام حقيقي ولا إلى نص أو خطاب إلا من خلال عملية التلفظ أو التحدث ذاتها (32). وهنا يمكن أن نتحدث عن مصطلحين أساسيين هما:

الملفـوظ ENONCE والـتلفظ أو التحـدث ENONCIATION فيعـرف الملفـوظ بكونــه مجموع الوقائع الكلامية أو اللغوية التي يقوم بها المـتكلم وهـو تمثيل جزئـي للـتلفظ يؤديـه المـتلفظ مؤكداً أو آمراً أو مفترضاً.

ويرى لا ينس LYNES "الملفوظ على أنه وحدة قابلة للوصف اللساني"(33). وأشار هاريس إلـى أن "الملفوظ هو كل جزء من أجزاء الكلام يقوم به متكلم وقبل هذا الجزء وبعده يوجد صمت من قبل هذا المتكلم"(34).

نلاحظ من خلال هذه التعريفات تداخلاً بين الجملة والملفوظ فكأنهما شيء واحد؛ فهي وحدة كبرى قابلة للوصف النحوي والملفوظ وحدة كبرى قابلة للوصف اللساني، وإن كان يوجد فرق بين الوصفين؛ فالوصف النحوي يعد مستوى من مستويات الوصف اللساني الذي يشمل مستويات وصفية أخرى متعلقة بالأصوات والمعجم والصرف والدلالة.

ولكن يوجد من الدارسين من يرى أنه يمكن أن نصف الجملة وصفاً لسانياً هي الأخرى؛ فهي وحدة التحليل اللساني كما أشرنا في البداية، وعليه فكأنه لا يوجد فرق بين الجملة والملفوظ إن صح التعبير. ((وبهذا التحديد يصبح الملفوظ باعتباره كلاماً منجزاً وحدة متكاملة دلالياً، لكن هذه الوحدة لها تجليات كثيرة قد تتجاوز الجملة فتصبح خطاباً...))(35).

وإذا كانت الجملة تؤدي معنى مستقلاً بالفهم ـ كما سبق ذكره ـ بالنسبة للسامع فإن الملفوظ هو أيضاً يؤدي دوراً إبلاغياً باعتباره كلاماً منجزاً يشكل وحدة متكاملة دلالياً.

لـم يكتـف بنفينيسـت بـالوقوف عنـد حـدود "الملفوظ" بل تعداه إلى ((مفهوم التلفظ وهو يعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة: إنه فعل حيوي في إنتاج نص ما كمقابل بل للملفوظ باعتباره المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته))(36).

يضيف بنفنيست . هنا . مصطلحاً آخر هو التلفظ إلى جانب الملفوظ، ويعني به عملية إحداث الكلام ويصفه بأنه فعل حيوي في إنتاج نص ما، هذا النص يقابل الملفوظ الذي يتميز بكونه منجزاً منغلقاً ومستقلاً عن الذات التي أنجزته، معنى هذا أن الملفوظ يتعلق بالكتابة ومنحصراً بين نقطة بداية ونقطة نهاية، بينما التلفظ عملية نشطة تتعلق بممارسة المتكلم للكلام؛ أي أنه هو التحدث ويتعلق بالجانب المنطوق من اللغة، ولذلك ذهب "بنفينيست" إلى أن موضوع الدراسة ليس الملفوظ بل التلفظ، وبهذا يمكن أن ندرسه ضمن مضامين نظرية التواصل ووظائف اللغة. إن التلفظ . عند بنفينيست . عملية فردية فريدة في كل الظروف والحالات، وهي ليست جوهرية في صيغة النص ودلالته فقط وإنما هي أيضاً وراء بنية وحدات لغوية تعبر عن مفاهيم إنسانية أساسية كمفهوم الشخص والزمان والمكان(37).

لقد ميز بنفينيست بين مستويين من الكلام:

الأول يخص مستوى القصة التاريخية

PLAN D'ENONCIATION DU RECIT HISTORIQUE .

والثاني يخص مستوى الخطاب والحديث:

PLAN D'ENONCIATION DU DISCOURS

وقد أصبح هذا المفهوم من أشهر الأدوات اللسانية التي تم استعمالها في تعليم قواعد اللغة الفرنسية وفي تحليل النصوص ودراستها أسلوبياً(38).

وبناء على ما سبق عرف بنفينيست الخطاب بأنه ((الملفوظ المنظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل [وهو] كل تلفظ

يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما....))(39). نلاحظ في هذا التعريف . أن بنفينيست . قد استعمل مصطلحين أساسيين مقابلين للخطاب:

الأول: الخطاب ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل.

والثاني: الخطاب تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما.

إن الملفوظ هو ماتم إنجازه والتحدث به أما التلفظ فهو ما في طور الإنجاز وبهذا فإن بنفينيست يدرس بالدرجة الأولى ما يتعلق بظواهر المشافهة بالتعبير العربي القديم أو بالتخاطب، وبذلك يتجاوز هو الآخر، ثنائية سوسير المشهورة "لسان/كلام" التي أقصت الكلام من الدراسة واهتمت باللسان وحددت موضوع اللسانيات بالجملة لقد قلب بنفينيست تصور سوسير عندما قال:

> "إن الجملة لا تشكل في صلب ملفوظ أكبر سوى وحدة صغرى للخطاب وأننا مع الجملة نبرح ميدان اللغة بوصفها نظاماً من الأدلة ونلج عالماً آخر هو اللغة بوصفها أداة للتخاطب التي تتجلى في الخطاب"(40).

وبهذا فإن عملية التحليل عند بنفينيست تتعدى الخطاب كبنية لغوية وخالصة إلى الظروف المحيطة المختلفة المتعلقة بإنتاجه، مما يتعلق بالمتكلم وكيفية تأديته لخطابه وكيفية تلقي المخاطب له وخصوصياتهما المرجعية ومواقفهما في مكان وزمان محددين.

لعل هذا يتشابه مع تعريف "باتريك شارودو P.CHARAUDEAU" للخطاب، ففي رأيه، هو ماتكون من ملفوظ وموقف تواصلي وأن الملفوظ يستلزم استعمالاً لغوياً عليه إجماع؛ أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وأن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة وذلك كما يلي:

ملفوظ + موقف تواصلي = خطاب

↓ ↓

استعمال عملية إجماع (وضع) نوعية

↓ ↓

دلالة معنى (41).

لقد حاول شارودو أن يستثمر ما يسمى بتظافر الاختصاصات INTERDISCI PLINARITE في تحليل الخطاب مثل: علم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والأثنولوجيا؛ يقول باتريك شارودو: "انطلاقاً من إشكالية لغوية، أحاول إقامة غدو ورواح بين النموذج النظري الذي اجتهد في بنائه والمقاربات اللسانية الأخرى أو مقاربات أخرى داخل العلوم الاجتماعية التي تعنى بمشاكل اللغة في الواقع... لا أتناول مفاهيم التخصصات الأخرى كما هي، بل ابتلعها وأهضمها كي أرى إلى أي مدى يمكن أن تخدم إشكالية تحليل الخطاب...

إن ما أنا بحاجة إليه هو دراسات الدلاليين SEMONTICIENS والتداوليين PRAGMATICIENS وأبحاث كل أولئك الذين يعنون بعلم دلالة الحديث/ التلفظ SEMANTIQUE DE L'ENONCIATION وذلك بالعودة المنتظمة إلى بنفينيست.

إن بنفينيست من الناس الذين أقرأ لهم بانتظام لأنه أول من أعمل النظر في حديث اللغة L'ENONCIATION DE LA LANGUE ولا أحد قيض له التوفيق في استعادة التمييز الذي اقترحه بين علم الدلالة والسيميائيات"(42).

هكذا تحدث شارودو بغية تحقيق هدف وهو

محاولة تشييد نموذج لوصف اشتغال اللغة باعتبارها رهان التواصل الاجتماعي أو النفساني - الاجتماعي (43).

وذهب كريستيان بايلون CHRISTION BAYLON(44) إلى أن مصطلح "خطاب" . في السنوات الأخيرة . صار يستعمل في ميدان الأدب بالمصطلحين التاليين:

. الكلام داخل السياق.

. والنص.

المصطلح الأول توظفه الاهتمامات الجديدة الخاصة باثنو غرافيا الكلام وعلم الاجتماع اللغوي وفي بعض الأحيان البراغماتية والمصطلح الثاني توظفه الاهتمامات نفسها الخاصة بتحليل الخطاب وكذلك الاهتمامات الخاصة بما يسمى نحو النصوص، وقد سجل مقارنتين مختلفتين عن بعضهما هما:

- المقاربة الفرنسية "L'APPROCHE FRANCAISE"

ـــ والمقاربة الأنجلو سكسيونية "L'APPROCHE ANGLO-SAXONNE"

وذلك كما يلي:

الخطاب	المقاربة الفرنسية	المقاربة الأنجلو . سكسيونية
نوعه	كتابي في إطار مؤسسي	الحديث الشفوي اليومي المتواتر
أهدافه المتوقعة	رؤية نصية تفسر الشكل البنوي للموضوع	رؤية تواصلية تصف الاستعمال
طريقته	البنوية	فاعلية نفسية واجتماعية
منبعه أو أصله	اللسانيات	الأنثروبولوجيا

نلاحظ أن المقاربة الأنجلو . سكسيونية في نظرة بايلون تركز على الخصوصيات الداخلية للخطاب بما فيها الانسجام والتماسك والدقة وهي ترفض كل ماهو خارج عن الخطاب بما في ذلك السياق الاجتماعي والإطار الذي يوظف الخطاب، وتصنف أساساً هذه المقاربة إجمالاً في واحد من الحدين التاليين:

- يشتغل المحلل بنص موضوعي مجرد من أي شحنة إيديولوجية أو عاطفة وبعيداً عن سلسلة الخطابات التي ينتمي إليها.
- يشتغل المحلل بالنص في المستوى العقلي فقط ويبين الخصوصيات التركيبية للخطاب من خلال أمثلة.

وأما المقاربة الفرنسية كما سماها بايلون فقد بدأت مع كتابات "باختين BAKHTINE" الذي أدخل في البراغماتية LA PRAGMATIQUE واللسانيات الأفكار السياسية ونظرية الفعل الاجتماعي في تأثرها بالماركسية.

ويعد هذا . في نظر بعض الدارسين . مساهمة ذات قيمة وواقعية في تطور اللسانيات الاجتماعية "SOCIOLINGUISTIQUE" وهي تتابع حالياً في أعمال "ديكرو DUCROT" وأيضاً في أعمال دارسين آخرين يعدون أعمالهم عناصر نظرية عامة في السلوك التواصلي والفعل الاجتماعي، وفي نظرهم اختيار الأفعال الكلامية LES ACTES DE PAROLES والنصوص خارج السياق ماهي إلا مرحلة وسيطة ولكنها ضرورية في فهم الطبيعة الاجتماعية والكلام ويمكن أن نذكر هنا كلاً من "جون أوستين J.AUSTIN وجون سورل J.SEAREL" في أفعال الكلام و"بول قرايس P.GRICE" في ما سماه "حكم الحديث".

ولكي نحصل على صورة كاملة للغة في السياق لا بد من دراسة العلاقات مابين الخطابات والنصوص ومعرفة أن الوظيفة الاجتماعية للخطاب تتغير بمكان الإرسال و ما يحيط بها من

ملابسات غير لسانية مما له دخل بدورة التخاطب وأحوال إحداث الخطاب ويعود الفضل في هذا إلى الاهتمامات التي جاءت من جهات مختلفة: فلسفة اللغة واللسانيات الاجتماعية وبخاصة الأنثروبولوجيا اللغوية.

> وإذا عدنا إلى التراث اللغوي العربي فإننا نجد العرب القدامى قد أعاروا اهتماماً متزايداً بدور المتكلم وتصرفاته بحسب أغراضه وبمقتضى الحال وأحوال السامع وغير ذلك مما له أهمية بعملية التخاطب(45).

وإذا كنا قد لاحظنا التداخل بين الجملة والملفوظ وبين الملفوظ والتلفظ والخطاب فإن هذا التداخل لا ينتهي بل يستمر بين الخطاب والنص؟ فأيهما أشمل؟ وماهي الصفات المميزة لكل منهما؟...

إن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب منا البحث في تعريف النص؟..ومن خلال ذلك يمكن أن نتحدث عن مفاهيم لسانيات النص أو علم النص أو نحو النص.

3 . النص: TECTE

توجد تعريفات عديدة للنص لا يمكن حصرها وكل تعريف يعكس وجهة نظر صاحبه والمنطلقات النظرية والخلفيات المعرفية التي ينطلق منها وسنعرض هنا لمفهوم النص بالتحليل والنقد من خلال مجموعة من التعريفات مبرزين التداخل الموجود بين النص والخطاب ومحاولين الإجابة عن الأسئلة المطروحة أعلاه.

فالنص هو" ما تتقرئ فيه الكتابة وتتكتب فيه القراءة"(46). وتذهب "جوليا كريستيفا J.KRISTEVA" إلى أن النص ((جهاز شبه لساني "PARALINGUISTIQUE" يعيد توزيع نظام اللسان "LANGUE" عن طريق ربطة بالكلام "PAROLE" التواصلي رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة)) (47).

ويرى "بول ريكور P.RECOEUR" أن النص ((خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة))(48). إن كل تعريف من هذه التعريفات يحيلنا إلى ما يناسب وجهة نظره فالتعريف الأول ركز على أن النص نقرأ فيه الكتابة ونكتب فيه القراءة وهو لم يخرج عن إطار المكتوب.

والتعريف الثاني لـ"جوليا كريستيفا" يحدد النص كإنتاجية "PRODUCTIVITE" وعلاقته باللسان الذي يحصل فيه هي علاقة توزيعية؛ أي علاقة هدم وبناء على رأي الأستاذ سعيد بقطين. ثم هو أيضاً مجموعة نصوص متبادلة أو متناصة، إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

ويؤكد "بول ريكور" على تثبيت النص بواسطة الكتابة؛ أي أن النص هو ما نكتبه.

وانصب اهتمام "JAKOBSON" على دراسة وظائف اللغة وفي رأيه أن عملية التحليل تتأسس على العناصر التالية:

المخاطِب والمخاطَب والخطاب ومقام الخطاب وقناة التخاطب ووضع الخطاب "CODE".

وتتولد عن هذه العناصر وظائف هي:

. **الوظيفة المرجعية** F.REFERENTIELLE

. **الوظيفة التعبيرية** F.EXPRESSIVE

. **الوظيفة الانتباهية** F.PHATIQUE

. **الوظيفة الإفهامية** F.CONATIVE

. **الوظيفة ما وراء لغوية** F.META- LINGUISTIQUE

. الوظيفة الشعرية F.POETIQUE

وتعد هذه الوظيفة (الشعرية) هي الوظيفة

الأساسية في الخطاب الأدبي، ولذلك يمكننا القول بأن تعريف النص الأدبي عند جاكبسون له علاقة وثيقة بمفهوم الوظيفة الأساسية في النص؛ غير أن هذا لا يعني أن باقي الوظائف لا تؤدي دورها؟.. وإنما تتعالق وتتعاضد على أداء دورها بما يخدم الوظيفة الشعرية.

لقد ((ميز جاكبسون بين العناصر اللغوية التي لها مدلول ثابت والعناصر التي لا يمكن أن تدل إلا بالإحالة إلى حال الخطاب وذلك مثل الضمائر وأسماء الإشارة الموصولة والظروف....))(49).

أما رولان بارت R.BARTHES فقد عد النص نسيجاً وحجاباً جاهزاً يكمن وراءه المعنى/الحقيقة مختفياً يقول: ((فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لا استطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت وشبكته))(50). فلما شبه بارت، النص بالنسيج الذي منه يحصل حجاب جاهز ولباس نلبسه ويسترنا ونتخفى فيه ويصبح جزء من شخصيتنا يكون في رأيي قد أصاب الحقيقة؛ لأن النص هو أيضاً منتوج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقيمها الناص/ الكاتب للمكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا في النهاية ـ نصاً، كما تعطي العنكبوت شبكة من ذاتها فالناص يعادل أو يوازي العنكبوت في هذا التعريف . والشبكة توازي أو تعادل شبكة الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص، ولكأني "بـرولان بـارت" يعد النص إنتاجية PRODUCTIVITE شأنه شأن ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" كما رأينا سابقاً يقول: ((النص نشاط وإنتاج... النص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم. إن النص . وهو يتكون من نقول منتظمة وإشارات وأصداء لغات وثقافات عديدة . تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي. إن النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشتركة لا مجرد استهلاك. هذه لمشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة؛ وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة إسهام في التأليف))(51).

لقد وسع بارت مفهوم النص؛ فهو عنده، نشاط وإنتاج وهو بهذا النشاط والإنتاج يصير قوة متحولة، ثم هو ملتقى للمعارف واللغات والثقافات أساسه النقول المختلفة، إنه يتناص مع غيره من النصوص السابقة ويؤسس لتناص آخر مع النصوص التالية له ثم إن النص يتعدى كتابته إلى القارئ الذي يشارك في عملية إنتاجه ويتجاوز القراءة الاستهلاكية إلى القراءة المنتجة التي تساهم في التأليف والبناء.

ويقدم لنا الدكتور محمد مفتاح مجموعة من التعريفات المتعلقة بالنص:

فهو: **مدونة كلامية** يتألف من الكلام لا من أشياء أخرى غير الكلام.

وهو: **حدث:** بمعنى أنه يقع في زمان ومكان محددين لا يعيد نفسه مثله مثل الحدث التاريخي.

وتواصلي: بمعنى أنه يهدف إلى إيصال معلومات ونقل خبرات وتجارب مختلفة إلى المتلقي.

وتفاعلي: أي أنه يؤدي وظيفة تفاعلية ويقيم علاقات بين أفراد المجتمع ويحافظ على ذلك.

ومغلق: أي أن له نقطة بداية ونقطة نهاية.

وتوالدي: أي أنه سلسل أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية وتتبثق منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له(52).

إن كل تعريف من هذه التعريفات يعكس وجهة نظر خاصة بمعرفة وبالمرجعيات الفكرية

والتراكمات المعرفية التي ينطلق منها والخصوصيات الاجتماعية والنفسية والحضارية التي تميزه عن غيره؛ فهناك التعريف البنوي والتعريف الخاص باجتماعية الأدب والتعريف الذي يركز على الجانب النفساني في الأدب والتعريف الخاص باتجاه تحليل الخطاب. ومن هذا كله خلص الدكتور محمد مفتاح إلى تركيب التعريف الآتي: ((النص، إذاً، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة))(53) فالملاحظ أن هذا التعريف قد حاول الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالنص: الاجتماعية والتاريخية والنفسانية واللسانية، ثم إنه أعد النص مدونة حدث كلامي؛ أي أنه يتعلق بالكتابة؛ فهو ما نكتبه. وقد اعتمد محمد مفتاح على: "جيليون براون G.BRAOWN" و"جورج يول G.YULE" فلهما كتاب مهم هو: ((تحليل الخطاب)) الصادر سنة 1983 عن مطبوعات جامعة كمبريدج، وهو يعد نقلة نوعية في ميدان تحليل الخطاب بما احتواه من اقتراحات ومناقشات لوجهات نظر عديدة تنتمي إلى تخصصات متنوعة لها اهتمام هي ـ الأخرى ـ بتحليل الخطاب. فأهم ما ميز رأي "يول وبراون" هو اختزالهما لوظائف اللغة إلى وظيفتين اثنتين تحقيقاً للجدوى التحليلية وهما:

ـ **الوظيفة النقلية أو التعاملية؛** وتقوم بنقل الأفكار والمعلومات مابين الأفراد والجماعات وهي بذلك تساهم في تطوير الثقافات ((إن تعليق قيمة الاستعمال اللغوي بمدى قدرته على نقل المعلومات مترسخ جيداً في إرثنا الثقافي. فكلنا يؤمن بأن تلك الوظيفة هي ميزة اللغة التي مكنت بني الإنسان من تطوير ثقافات متنوعة، لكل منها تقاليدها الاجتماعية وممارساتها وطقوسها الدينية وأعرافها وإبداعاتها الشفوية وقوانين معاملاتها المختلفة، وما إلى ذلك))(53).

ـ **والوظيفة الثانية:هي الوظيفة التفاعلية**(55)؛ أي قيام شكل من أشكال التفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات؛ أي هناك هدف إلى تأسيس وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها، وهذا النقل والتفاعل لا يتم إلا من خلال الكتابة؛ كتابة النصوص وقراءتها؛ يقول براون ويول: ((...... بل إننا نؤمن أكثر من ذلك بأن اكتساب اللغة المكتوبة هو الذي مكن من ظهور الفلسفة والعلم والأدب في بعض من هذه الثقافات، كما أننا نؤمن جميعاً بأن هذا التطور الذي لم يكن ليتحقق لولا القدرة على نقل المعلومات بواسطة اللغة، تلك القدرة التي سنحت للإنسان بأن يستفيد من تجربة السابقين، ومن تجربة أناس آخرين ينتمون إلى ثقافات أخرى))(56). وعلى هذا فإن الكتابة هي الصفة الأساسية المميزة للنص عن الخطاب بالرغم من أن السرديين أمثال: "جينيت G.GENETTE" و"تودوروف T.TODOROV" و"فاينريش WEINRICH" وغيرهم لا يفرقون بين الخطاب وبين النص ويستعملونها بالمعنى نفسه.

فـ"شلوميت SHLOMETE": ((تستعمل النص بمعنى، الخطاب الشفوي أو الكتابي أو بمعنى أخر هو ما نقرأ))(57).

فنلاحظها قد استعملت النص والخطاب بمعنى واحد وأعطت فضاء واسعاً للنص ليشمل الخطاب؛ بمعنى أن الخطاب نشاط تبليغي شفوي ولكنه يتحول إلى كتابة فيصير نصاً.

أما "فان ديك VANDJIK" فيفترض أن أي تحديد للنص يقتضي الانطلاق من نظرية أدبية محددة، ويقول في مادة نص في معجم الآداب: ((إن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة

والمرئية بينما النص هو مجموعة البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه وبتعبير آخر، إن الخطاب هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض؛ إنه نتاج لغتنا العلمية))(58).

إن النظرية اللسانية . في نظر فان ديك . تعد الجملة وحدة لغوية قابلة للوصف ووصف الجملة يصدق هو بدوره على وصف الجملة المركبة وكذلك على متتاليات الجمل وعليه فإن الفرق بين الجملة والجملة المركبة ومتتاليات الجمل فرق نسقي، ولذلك دعا "فان ديك" إلى إعادة بناء الأقوال ليس على شكل جمل وإنما على شكل وحدة أكبر وهي النص ويعني به البناء النظري التحتي المجرد لما يسمى عادة خطاباً(59).

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها "فان ديك" وغيره من الدارسين في هذا الميدان فإن "هاليداي HALLIDAY" قد اكتسب شهرة كبيرة فهو أحد تلامذة "فيرث FIRTH" وتعد أعماله امتداداً لأعمال أستاذه حتى أطلق عليه اسم "الفيرثية الجديدة"؛ فقد وجه "فيرث FIRTH" نقداً شديداً للذين اهتموا بدراسة التركيب الداخلي للغة مهملين الجانب الاستعمالي لها في إطار المجتمع ومايمكن أن يفرضه من ضوابط وأعراف وأوضاع على مستعملي اللغة تحكم استعمالاتهم وتوجههم إلى اختيار السياقات المناسبة لتلك الاستعمالات، وقد انتهى "فيرث FIRTH" إلى أن تحدي المعنى يكون بـ:

1 . تحليل السياق صوتياً وصرفياً ونحوياً ومعجمياً.

2 . بيان شخصية المتكلم والمخاطب والظروف المحيطة بكلامهما.

3 . بيان نوع الوظيفة الكلامية لكل منهما.

4 . بيان الأثر الذي يتركه الكلام المتبادل بينهما فيهما معاً أو في أحدهما(60).

بدأ "هاليداي" بالتركيز على أن اللغة ظاهرة اجتماعية وبالتأكيد على وجود أنظمة متعددة للتعبير عن المعاني في مختلف الثقافات مثلاً: الموسيقى والرسم والنحت....الخ.

ولذلك يرى أن اتجاهه يتمثل في دراسة اللغة في علاقاتها بالبنيات الاجتماعية المختلفة، وهو العامل الذي كان مفقوداً في الدراسات السابقة، ولذلك فهو لا يلغيها بل يضيف إليها بعداً جديداً، وفي رأيه ((أن فهم اللغة كنظام يستوجب فهم الكيفية التي تعمل بها النصوص، ويعني ذلك . باختصار . انتقال "هاليداي . من الاهتمام بمستوى الجملة . كما كان شأنه في السابق . إلى الاهتمام بمستوى النص)) (61).

كما أعد هاليداي "مصطلح السياق COTEXTE" ومصطلح النص وجهين متداخلين كوجهي العملة الواحدة؛ فالنص هو النص الظاهر المكتوب والسياق هو النص الخفي المصاحب للنص الظاهر ويتمثل ذلك في الأحوال والظروف المحيطة بإنتاج النص.

ثم يذهب إلى تعريف النص بأنه ((هو اللغة التي تخدم غرضاً وظيفياً؛ أي هو اللغة التي تخدم غرضاً في إطار سياق ما، وقد يكون النص منطوقاً أو مكتوباً))(62).

وبالرغم من كون النص نظاماً يبدو في شكل كلمات وجمل فإنه في حقيقة أمره نظاماً من المعاني، ينظر إلى النص على أنه عملية تفاعل وتبادل للمعاني بين المتعاملين باللغة في الواقع الاجتماعي(63). ومن خلال كل هذا يتحدث "هاليداي" عن الوظائف التالية:

ـ **الوظيفة التجريبية:** وتبرز في مستوى الاستعمال وتتألف من بعدين: بعد تجريبي يتعلق بتمثيل التجربة التي

يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي، وبعد منطقي يتم من خلاله التعبير عن العلاقات المنطقية المجردة التي تشتق التجربة منها ضمنياً.

ــ **الوظيفة التواصلية:** وتتعلق بالبعد الاجتماعي للمتخاطبين وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما في علاقته مع مخاطبه.

ـ **الوظيفة النصية:** وتتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص (64). ثم يذهب "هاليداي" في كتابه "اللغة كسيميوطيقا اجتماعية" إلى ((أن النص شكل لساني للتفاعل الاجتماعي)) (65).

وهو ـ هنا ـ يراعي السياق الذي أحدث فيه النص وكذا علاقته بالأبعاد الاجتماعية اللسانية والثقافية والمعرفية.

ويمكن القول: إن النص يأخذ معناه من خلال السياق الذي يحيط به والمعرفة التي يتواجد داخلها، أو كما قال الأستاذ عبد الفتاح كيليطيو في كتابه: ((الأدب والغرابة)):

((... ما يلاحظ أن كلاماً ما لا يصير نصاً إلى داخل ثقافة خاصة. لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى. بل هذا ما يحدث في الغالب))(66).

معنى هذا أن الثقافة تلعب دوراً بالغ الأهمية في تمييز النصوص فقد تجعل كتابة ما نصاً وقد تجعل كتابة أخرى لا ترتقي إلى مرتبة النص.

وإذا كان "هاليداي" قد رأى النص هو اللغة التي تخدم غرضاً وظيفياً كما رأينا سابقاً فإن "دوبو غراند R.A.DE BEAUGRAND" قد رأى أن الفرق بين ماهو نص وماهو غير نص يكمن في البعد الاتصالي وحده(67). وهذا يعني أن كل وحدة لغوية أدت غرضاً تواصلياً فهي نص وكل ما عدا ذلك ليس نصاً، ولهذا اتجه "دوبوغراند" مباشرة إلى تحليل النصوص لأنها تشتمل على مستويات لغوية مختلفة فالنص ((استراتيجية اتصالية شاملة تمتد خارج المجال اللساني ولذلك فهي تقوم على نحو من نوع آخر يعرف بنحو التراكيب الكبرى . MACRO STRUCTURES وهو يختلف على نحو التراكيب الصغرى MICRO STRUCTURES)) (68).

قدم دوبوغراند عدة ملاحظات منها: أن اللسانيات الحديثة في نظره، اهتمت بمستوى الجملة وما دونها واعتبرت المستويات التي تتجاوز مستوى الجملة مجالاً من مجالات علم الأسلوب الذي اهتم فيه الأدباء بكيفية بناء النصوص وتأثير الأدباء على العصور، وأن الاهتمام الأساسي بدراسة النص بدأ في مرحلة لاحقة مع تطبيق المناهج اللسانية على الدراسات الأدبية كما كان الحال مع "سبيتزر" و"جاكسون" و"فنديك".

وبناء على ذلك فإن علم النص ـ في نظره ـ قد تجاوز سائر تلك الدراسات التي اقتصرت على وصف التراكيب اللغوية وحدها ولم تهتم بكيفية بناء النصوص وأغراض استخدامها(69) وبذلك حدث تحول في الدراسات اللغوية المعاصرة بتجاوز دراسة الجمل المنعزلة إلى دراسة النصوص المعبرة عن اللغة في حالات استعمالها في مواقف تواصلية محددة مما أوجب دراسة العمليات التي يتم بواسطتها توظيف اللغة باعتبارها وسيلة تواصلية أساسية وتوسيع دائرة الاهتمام إلى علوم أخرى كعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس وحتى الحاسوب والسميولوجيا بل إنه ذهب إلى أن علم النص ـ من هذه الزاوية ـ يبدو أنه المجال القولي للسيميولوجيا(70).

إن أهم المفاهيم التي جاء بها "دوبوغراند وزميله دريسلار W.DRESSLAR" هو مفهوم النصانية TEXTUALITE(71)؛ فقد رأيا أن محاولات "هاريس" والتحويليين في إيجاد قواعد لإنشاء النصوص آلت جميعها إلى الفشل؛ لأنها لم تستطع أن تحدد موقفاً واضحاً من النصوص غير النحوية ومن اختلاف الأساليب في داخل النصوص. لذلك اقترحا بعض المبادئ العامة التي تصلح أساساً للنصانية دون أن تكتسب هذه المبادئ صفة القوانين الصارمة؛ أي هي مجرد مؤشرات مهمة في إنشاء النصوص، وهذه المبادئ هي:

1 . التناسق COHESION: والمقصود به الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار في بنية النص الظاهرة، أو بصورة مبسطة يقصد به التشكيل النحوي للجمل والعبارات وما يتعلق بها من حذف وإضافة وغير ذلك.... ويتعلق كل هذا بالنص ذاته.

2 . الترابط الفكري COHERENCE: ويعني الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص، ويعني ذلك وجود منطق للأفكار مبني على الخبرة وما يتوقعه الناس من النصوص في هذا المجال ويتعلق هذا العنصر أيضاً بالنص في حد ذاته.

3 . القصد INTENTIONALITE: ويعني أن النص ليس بنية عشوائية وإنما هو عمل مقصود به أن يكون متناسقاً ومترابطاً من أجل تحقيق هدف محدد، وبمعنى آخر هو عمل مخطط، له غاية يود بلوغها، وبالطبع فقد لا يستطيع منشئ النص أن يفي بتحقيق هذا العنصر النصاني.... ويتعلق هذا العنصر بمستعملي النص.

4 . المقامية SITUTIONALITE(72): يتعلق هذا العنصر بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص ويعني أن يكون النص موجهاً للتلاؤم مع حالة أو مقام معين بغرض كشفه أو تغييره، وقد يكون الموقف الذي يحمله النص مباشراً يمكن إدراكه بسهولة أو غير مباشر ويمكن استنتاجه ويفترض هذا العنصر وجود مرسل ومرسل إليه.

5 . التناص INTERTEXTUALITE: يتعلق هذا العنصر كسابقة بالسياق الثقافي والاجتماعي فيرى "دوبوغران ودريسلار" أن عنصر التناص هو أهم العناصر المحققة للنصانية، فالنصوص في رأيهما، تكتب في إطار خبرة سابقة وبالرغم من أن مفهوم التناص يثير كثيراً من الإشكالات لأن بعض الدارسين المحدثين والمبدعين قد حرفوه عن معناه الصحيح، فإن المقصود به ليس أن تمثل النصوص إعادات لبعضها؛ وإنما المقصود به أن النصوص السابقة تشكل خبرة لتكوين النصوص اللاحقة والكشف عنها، وتؤسس النصوص اللاحقة . هي بدورها . لنصوص أخرى تأتي بعدها.

6 . الإخبارية INFORMATIVITE: يعد الجانب الإعلامي أو الإخباري عنصراً مهماً من عناصر النص، وتختلف درجة الإخبار بين النصوص بحسب نوعية كل نص، والمؤكد أن كل نص: يحمل قدراً من المعلومات الإخبارية.

7 . الاستحسان ACCEPTABILITE: (73) ويقصد به مدى استجابة القارئ للنص وقبوله له.

> وبالرغم من أهمية هذه العناصر، يرى "دوبوغراند ودريسلار" أن طريقة تصميم النص إنما تعتمد على ظروف الواقع.

وبهذا فقد حاولا الإحاطة بالنص وبمستعمليه وبالسياق الاجتماعي . الثقافي الذي أنتج فيه النص،

وعلى هذا فإن علم النص يعمل على إيجاد نوع من التوازن بين العناصر النحوية في اللغة والعناصر غير النحوية التي لها دخل بإنتاج النصوص من حيث هي وحدات تواصلية وهذا ماتم إبعاده من الدراسة في لسانيات الجملة.

إن هذه العناصر أو المبادئ التي أشار إليها كل من "دوبوغراند ودريسلار" في كتابهما: ((مقدمة للنصوص اللغوية)) تتقاطع بشكل أو بآخر مع ما ذهب إليه "جون ميشال آدام J.M.ADAM"(75) فقد بدأ بمحاولة تحديد مفهوم للنص مؤكداً على حتمية تجاوز الجملة التي لا تمثل . في رأيه . ا لوحدة الأساسية للتبادلات الكلامية والخطابية وإنما النص هو وحدة التبليغ والتبادل، ولذلك ينبغي الاهتمام بالنسيج النصي ومستوياته التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارستهم اللغوية.

وما نلاحظه هنا أن "جون ميشال آدام" يسوي بين مستويين من اللغة هما: اللغة المنطوقة التي تتجلى في التواصل والممارسة الكلامية بين الأفراد واللغة المكتوبة التي تظهر في النصوص ويوسع "آدام" مجال اهتمامه إلى الاستعانة بعلوم أخرى مثل الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم النفس الإدراكي وأثنوغرافيا التبليغ والفلسفة... في دراسة السلوك الإنساني في المجال الرمزي وبخاصة الرمز اللغوي منه المتميز بطابع النصية، أو النصانية. ثم إن النصوص لكي يتم تداولها في المجتمع تحتاج أن يتوفر للمتكلمين ملكة نصية COMPETENCE TEXTUELLE تمكنهم من فهم محتويات النص وإدراك أحداثه وتعينهم على إنتاجها.

لقد وسع "آدام" بهذا الطرح دائرة الملكة اللغوية COMPETENCE LINGUISTIQUE لتشمل القدرات التبليغية LES CAPACITES COMMUNICATIVES التي تحقق التفاعل بين المتخاطبين وقد سبق أن لاحظنا هذا مع علماء اللسانيات الاجتماعية وبخاصة مع "ديل هايمس وفيرث وهاليداي".

إن الملكة النصية عند "آدام" تنقسم إلى:

- **ملكة نصية عامة:** تمكن الفرد من إدراك نصوص متسقة ومترابطة وإنتاجها أيضاً.
- **ملكة نصية خاصة:** تمكن الفرد من إدراك مقاطع نصية معينة محددة: سردية أو وصفية أو برهانية حجاجية.... أو إنتاج مقاطع نصية أخرى على منوالها.

وقد خلص "جون ميشال آدام" انطلاقاً من كل هذا إلى أن ((النص منتوج مترابط وليس تتابعاً عشوائياً لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلامية))(67).

4 . خلاصة:

نخلص من كل ما سبق إلى:

1 . الجملة وحدة لغوية قابلة للوصف النحوي تحلل من زاوية واحدة وهي كونها تركيباً نحوياً مجرداً.

2 . الملفوظ هو أيضاً وحدة لغوية قابلة للوصف اللساني وهو تمثيل جزئي للتلفظ الذي هو الفعل الحيوي في إنتاج اللغة. معنى ذلك أن الملفوظ مكتوب وأن التلفظ منطوق إن جاز هذا التعريف.

3 . الخطاب وحدة جملية كبرى قابلة للوصف اللساني ينتجها مخاطب واحد أو عدة مخاطبين بغرض التواصل.

4 . مهما كان التداخل بين الجملة والملفوظ فإن الملفوظ يختلف عن الجملة من حيث كونه وحدة لغوية أكبر منها.

5 . يعادل الملفوظ . في بعض الحالات . الخطاب ويعادل الخطاب التلفظ وعليه يتعلق الخطاب

بالجانب الشفوي والكتابي وبخاصة عند بعض علماء السرد.

6 . توجد فروق محسوسة بين النص والخطاب تتمثل في:

ـ يفترض الخطاب وجود المتلقي لحظة إحداث الخطاب بينما يتوجه النص إلى متلق مؤجل يتلقاه عن طريق عينة قراءة؛ أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس . أولاً . على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة.

ـ الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي أنه مرتبط بلحظة إحداثه بينما النص له ديمومة الكتابة يقرأ في كل زمان ومكان.

ـ الخطاب تحدثه اللغة الشفوية بينما النص تنتجه الكتابة؛ أو كما قال "روبار اسكاربيت R.ESCARPIT": اللغة الشفوية تنتج خطابات بينما الكتابة تنتج نصوصاً، وكل منهما محدد بمرجعية القنوات التي يستعملها؛ الخطاب محدود بالقناة النطقية أي المشافهة بين المتكلم والمخاطب وعليه فديمومته مرتبطة بها لا تتجاوزها؛ أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطياً فديمومته رئيسية في الزمان والمكان.

7 . يوجد من يجعل النص استراتيجية تواصلية عامة شاملة لكل هذه المصطلحات؛ من ملفوظ وتلفظ وخطاب إلا الجملة؛ لأنها وحدة لغوية خاصة بالبحث اللساني الخالص.

لكن عندما نتأمل الشروط المكونة للجملة نجدها تتعلق بالفائدة؛ فلكي تكون الجملة جملة لابد أن يكون لها معنى مفيداً يفهمه السامع وذلك ما يدخلها هي أيضاً في إطار التواصل فتصير وحدة لغوية قابلة للوصف هدفها التواصل، وتدخل . بذلك . ضمن النص كاستراتيجية تواصلية شاملة صالحة للدراسة والتحليل.

ويرى "هيلمسلاف L.HILMSLEFF" ((أن النص ملفوظ مهما كان منطوقاً أم مكتوباً طويلاً أم قصيراً قديماً أم جديداً، فكلمة "قف" هي نص مثلها مثل رواية طويلة،...))(77).

8 . نحو النص مصطلح يقابل المصطلح الأجنبي GRAMAIRE DE TEXTE استعمله الباحثون النحاة بهدف الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصية وتوضيح صور ترابطها النصي وهو لا يختلف . في نظري . عن لسانيات النص LINGUISTIQUE TEXTUELLE سوى أن المصطلح الأول استعمله النحاة على غرار نحو الجملة لأنهم رأوها هي وحدة التحليل النحوي، والمصطلح الثاني استعمله اللسانيون على غرار لسانيات الجملة لأنهم رأوها هي وحدة التحليل اللساني.

والأمر نفسه بالنسبة لعلم لغة النص فهذا أيضاً استعمال خصوصاً عند المشارقة الذين يترجمون LINGUISTIQUE بعلم اللغة بدل اللسانيات.

9 . إذا كان نحو النص أو لسانيات النص يتعلق بنوع محدد من النصوص ومن التحليل فإن علم النص TEXTOLOGIE استعمال يوسع من نطاق التحليل ولا يقتصر على نوع واحد من النصوص بل يشمل أنواعاً عديدة مثل الرواية والإعلان الإشهاري والمقال الصحفي والعلمي والفلم السينمائي وكل ما يرتبط بالثقافة المعاصرة وما ينتج عنها من نصوص.

***

المراجع:

1 . د./سعيد حسين بحيري. علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات. الشركة المصرية العالمية للنشر ط1/1997ص.2.

2 . انظر المرجع نفسه . ص .1.

3 . د/مهدي المخزومي . في النحو العربي نقد وتوجيه نقلاً عن محمد أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عم . ص 449 سنة 1981، دار النهضة بيروت.

4 . د/إبراهيم أنيس . من أسرار اللغة . طبعة لجنة البيان العربي بالقاهرة، ص 191. د.ت.

5 . د/محمد أحمد نحلة . لغة القرآن الكريم في جزء عم ص .449.

6 . انظر . د/مازن الوعر . جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي . لبنان . ص1999 . ص9.

7 . انظر المرجع نفسه . ص .9.

8 . انظر المرجع نفسه . ص.10.

9 . د/عبد الرحمن الحاج صالح . الجملة في كتاب سيبويه . مجلة المبرز . العدد (2) ص 8.

10 . انظر المرجع نفسه . ص9، 10.

11 . د/مازن الوعر . مذكور سابقاً . ص 10.

12 . د/عبد الرحمن الحاج صالح . مدخل إلى علم اللسان الحديث . القرن التاسع عشر . عصر التاريخ (الدارونية اللغوية والإيجابية التاريخية).

ـ النصف الأول من القرن العشرين: عصر البنية السكونية . مجلة اللسانيات . المجلد 2 . العدد 1 . ص 43. ومابعدها.

13 . انظر/ د.سعيد حسن بحيري . مرجع مذكور سابقاً . ص .22.

14 . انظر د/عبد الرحمن الحاج صالح . مدخل إلى علم اللسان الحديث . مجلة اللسانيات . المجلد 2 . العدد 1 . ص 53 . هامش .104.

15 . ميشال زكرياء . بحوث ألسنية عربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع . ط1. ص .51.

16 . انظر . د.عبد السلام المسدي . اللسانيات وأسسها المعرفية . ص 144 . الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر . ط1986.1.

17 . ميشال زكرياء . بحوث ألسنية عربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع . ط1. ص .51.

18 . انظر د/عبد الرحمن الحاج صالح . التحليل العلمي للنصوص بين علم الدلالة وعلم الأسلوب والبلاغة العربية. مجلة المبرز . عدد 6 . ص20.

19 . د/سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي . منشورات المركز الثقافي العربي بيروت . الدار البيضاء ص .17

20 . انظر د/خولة طالب الإبراهيمي . مبادئ في اللسانيات العامة . دار هومة . الجزائر سنة 2000 ص.58

21 . انظر المرجع نفسه . ص .104.

22 . انظر . د/مازن الوعر . مجلة اللسانيات عدد 6 . الجزائر . ص .25

23 . انظر د/خولة طالب الإبراهيمي . المرجع المذكور سابقاً . ص .105.

24 . انظر:

JEAN DUBOIS: DCTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE LA ROUSSE –P 126.

25 . انظر د/عبد السلام المسدي . اللسانيات وأسسها المعرفية . ص .151

26 . انظر . د/خولة طالب الإبراهيمي . مرجع مذكور سابقاً . ص .101.

. وانظر . الطيب دبة . مبادئ اللسانيات البنوية . دراسة تحليلية ايستمولودجية . جمعية الأدب للأساتذة الباحثين . الجزائر . سنة 2000 ص .188.

27 . انظر . كتابها . مبادئ في اللسانيات العامة الباب الثالث.

28 . انظر.

E.BENVENISTE- PROBLEMES DE LINGUISTIQUE GENERALE. EDITION GALLIMARD-1966.P16.

29 . انظر . د/خولة طالب الإبراهيمي . مرجع المذكور سابقاً . ص .159.

30 . انظر.

DELL HYMES – VERS LCOMPETENCE DE COMMUNICATION. PARIS 1984.P.124.

31 - SOPHIE MOIROND – ENSEIGNER A COMMUNIQUER EN LANGUE ETRANGERE.P.103.

32 . انظر . مريم فرنسيس . في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية) . دمشق .1998.

33 . انظر . د/سعيد يقطين . مذكور سابقاً . ص .17.

34 . انظر المرجع نفسه . ص .17.

35 . انظر المرجع نفسه . ص .17.

36 . انظر المرجع نفسه . ص .19.

37 . انظر . مريم فرنسيس . في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية) . دمشق 1998. الجزء الأول . ص .19.

38 . د/سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي . ص .19.

40 . د/محمد يحياتن . مفهوم الأصالة من وجهة نظر تحليل الخطاب . مجلة . اللغة والأدب . معهد اللغة

العربية وآدابها . جامعة الجزائر . عدد 14 . ديسمبر 1999 . ص 336.

41 . انظر .

MAINGNENEAU- INITIATION AUX METHODES DE L'ANALYSE DE DISCOURS – P13.

42 . حوار مع باتريك شارودو أجراه لويز ألونسو وأسيريدي ألموس وترجمة د/محمد يحياتن في مجلة اللغة العربية العدد 1 سنة 1999 تصدر عن المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر ص 231.

43 . انظر المرجع نفسه . ص 237.

44 . انظر :

CHRISTIAN BAYLON – SOCIO – LINGUISTIQUE SOCIETE LONGUE ET DISCOURS. P. 236. 237.

45 . انظر . د/عبد الرحمن الحاج صالح . التحليل العلمي للنصوص . مذكور سابقاً . ص 28.

46 . د/رشيد بن حدو . قراءة في القراءة . مجلة الفكر العربي المعاصر . عدد (49 . 79) . 1988 . ص 3.

47 . د/سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي . المركز الثقافي العربي . ط1 . 1989 . ص 19.

48 . د/عز الدين المناصرة . نص الوطن وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين . العدد 1 . ص 40 الجزائر.

49 . انظر . د/عبد الرحمن الحاج صالح . التحليل العلمي للنصوص . مذكور سابقاً . ص 28.

50 . رولان بارت . لذة النص . ترجمة: محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي في مجلة، العرب والفكر العالمي . العدد 10 . سنة 1990 . ص 35.

51 . د/سعيد حسن بحيري . علم لغة النص . مذكور سابقاً ص 113.

52 . انظر . د/محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . ص 119 . 120.

53 . انظر المرجع نفسه . ص 120.

54 . جيلون براون وجورج يول . تحليل الخطاب . ترجمة وتعليق/د.محمد لطفي الزليطني ود/منير التريكي . جامعة الملك سعود . المملكة العربية السعودية . 1997 . ص2.

55 . يقول براون ويول: ((تقابل ثنائيتنا هذه: تعاملية أو نقلية/ تفاعلية بصفة عامة تلك الثنائيات الوظيفية من قبيل: التمثيلية/التعبيرية التي نجدها عند "بوهلر 1943". والمرجعية /الانتقالية "ياكبسون 1960". والفكرية/التبادلية "هاليداي 1970"، والوصفية /التعبيرية "لاينز 1977".

انظر كتابهما . تحليل الخطاب . مذكور سابقاً . ص 1.

56 . انظر: جورج يول وجيليون براون . تحليل الخطاب . ص 2.

57 . د/سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي . ص 11.

58 . انظر المرجع نفسه . ص 16.

59 . د/محمد خطابي . لسانيات النص . مدخل إلى انسجام الخطاب . ص 29.

60 . انظر . د/سعيد حسن بحيري . علم لغة النص . ص 24.

61 . د/يوسف نور عوض . نظرية النقد الأدبي الحديث . دار الأمين القاهرة . ط1. 1994 . ص 17.

62 . انظر المرجع نفسه . ص 84.

63 . انظر المرجع نفسه . ص 85.

64 . د/سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي . ص 17.

65 . انظر المرجع نفسه . ص 17.

66 . نقلاً عن عبد الرحمن بوعلي . عناصر أولية لمقاربة سيميو سوسيولوجية للنص الشعري مجلة العرب والفكر العالمي . العدد الأول شتاءً 1988 . ص 17.

67 . د/محمد محمصاجي . لسانيات النصوص ماهي ؟.. مجلة دفاتر الترجمة . العدد 1 . سنة 1993. معهد الترجمة . جامعة الجزائر ص 6.

68 . المرجع نفسه ص 7.

69 . انظر : د/يوسف نور عوض . نظرية النقد الأدبي الحديث . ص 69.

70 . انظر المرجع نفسه . ص 93.

71 . انظر . بخصوص هذه المبادئ . المرجع نفسه . ص 101 . ومابعدها.

72 . استعمل . هنا . كلمة "مقام" مقبلاً لـ SITUATION ؛ لأن المقام أشمل ولأن الموقف متضمن فيه وهو ترجمة غير صحيحة SITUATION.

73 . هناك من ترجم مصطلح ACCEPTABILITE بالقبول أو المقبولية أو القابلية لكن اخترت أن أقابله بكلمة "استحسان" باعتبارها كلمة تراثية استعملها سيبويه عند حديثه عن الكلام المستحسن لدى السامع، فنراها . هنا . أكثر تأدية من الكلمات السابقة الذكر.

74 . د/جون ميشال آدام . أستاذ اللسانيات الفرنسية بجامعة لوزان بسويسرا ويعد واحداً من أعلام اللسانيات النصية المشهورين من بين ما ألف

-LINGUISTIQUE ET DISCOURS LITTERAIRE, LA ROUSSE, PARIS.

-LE RECIT. PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE, PARIS. 1984.

-LE TECTE NARATIF, NATHAN, PARIS 1989.

-LE TEXTE DESCRIPTIF,

NATHAN, PARIS 1989.

-LE TEXTE : TYPES ET PROTOTYPES, NATHAN, PARIS. 1992.

-ELEMENTS DE LINGUISTIAUE TEXTUELLE, THEORIE ET PRATIQUE DE L'ANALYSE TEXTUELLE. MARDAGA. PARIS 1990

وهو الكتاب الذي قدم منه هذا الملخص عن اللسانيات النصية أو علم النص في نظر جون ميشال آدام.

75 . انظر بخصوص ما جاء عن جون ميشال آدام في هذه الدراسة، د/خولة طالب الإبراهيمي . قراءة في اللسانيات النصية جون ميشال آدام . مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12 ص 112 ومابعدها.

76 . انظر المرجع نفسه . ص .117

. 77JEAN DUBOIS – DICTIONNAIRE DE INGUISTIAUE.

❒❒❒

الواقعُ والمسكوتُ عنهُ
في الرّوايةِ العربيةِ المعاصرة

د. قيس كاظم الجنابي- العراق

-1-

إذا كان الواقع هو جملة مرجعيات تفرزها الأحداث والظروف المحيطة (1)، فإن هذه المرجعيات عكست تناظراً بين الأنساق البنائية في الرواية والواقع الاجتماعي (2)، بوصف الواقع نتاجاً لأحداث زمنية متلاحقة تحصل كل يوم، وهذه الأحداث لا يستطيع الروائي أن يحيط بها إحاطة شاملة بما يجعل الرواية تلخيصاً للواقع؛ لأنه ينتقي أحداثه انتقاءً خاصاً يجعل المسافة بين الواقعي والمتخيل غامضة لكونه معنياً بظواهر واتجاهات خاصة، وأنه غير معني بتسجيل الأحداث الواقعية كما يفعل المؤرخ، لأن المؤرخ نادراً ما يتعامل مع الوثيقة بوصفها نصاً حين تكون الوثيقة قصة أو حكاية، وأنّما بوصفها مصدراً لمعطيات يعيد مزجها في سلسلة جديدة من السياقات الخاصة لأنه يحلل الأحداث التي يكون المجتمع قد اختارها وسجلها بوصفها تاريخاً (3). من هنا يمكن النظر إلى العلاقة بين الرواية والمرجعيات الواقعية/ التاريخية بوصف الكتابة انعكاساً للواقع تجمع بين التخيل والحقيقة.

كان هاجس كتاب الرواية المتقدمون عقد صلة حميمة بين التاريخ والرواية، لكن هذا الهاجس سرعان ما تلاشى وأصبح الكاتب مبدعاً خلاّقاً منتجاً للنص يحاول
أن يمسك بكل ما هو أصيل
كنوع من التعبير عن حريته؛

ومن هنا برز الفرق واسعاً بين الروائي والمؤرخ؛ ذلك لأن المؤرخ "يسجل بينما الروائي يحلّق، ومن هنا يمتاز الفن على التاريخ، إذ يستطيع الإنسان عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظرٍ أو فلسفة خاصة من أجلِ تطوير اللحظة الآنية بدلاً من أن يكون أداة تسجيلية في يدِّ التاريخ (4).

لذا أصبح التاريخ مشجباً يعلق الكاتب عليه بضاعته ويحاكم أحداثه وشخصياته من منظور خاص، فلم يعد للرواية التاريخية مفهوماً خالصاً لأن الرواية أخذت من كل فن بطرف حتى صارت مزيجاً من الاتجاهات التاريخية/السياسية، وهذا المزيج أنتج نمطاً من الكتابة التي تهتم بالواقع فتفجر الوعي التاريخي/ الاجتماعي/ الإبداعي بوصف الكتابة عملية إنتاج جديدة، وخلق يبتكر مما هو مسجل أو مدوّن ليصبح نصاً مسجلاً أو مدوّناً يكشف عن حقائق الوعي الإنساني الذي ينطلق من معطيات الواقع وآفاقه الرحبة، فقد تعاملت الرواية العربية مع الواقع بوصفه كائناً يتلبس وجودها، في حين بدأ التاريخ نصاً جامداً يجب ترويضه ليصبح رواية.

يعد التاريخ الواقع مرجعاً يستقي الكاتب الروائي منه مادته، وهذه المادة /الموضوع هي البؤرة التي ينطلق منها لكي يكشف عن خفايا ومجاهل الأشياء ومنطلقاتها بوصف الأديب ذا حساسية خاصة اتجاه ما يحيط به سياسياً/اجتماعياً/نفسياً، وغالباً ما يكون هذا الكشف عبر الرواية التاريخية أو الواقعية أو رواية السيرة الذاتية التي تعبر عن اختيار الذات أو تاريخها أنموذجاً يُنطلق منه لأنها أقرب إلى النفس وبواعثها الداخلية المشحونة بالوجع والتساؤلات، وربّما الإجابات المكبوتة التي لا يحسن التصريح عنها أخلاقياً/دينياً/ سياسياً، فالسائد أن لا يظهر على السطح ما يفضح نزوات النفس البشرية في الغريزة والعادات والعلاقات والعقائد، وأن على الكاتب أن يعلّق ذلك في غياهب المجهول والصّمت؛ وهذا ما يجعل المجال في سرد الوقائع والأحداث أُفقياً بعيداً عن العمق بوصف العمل الأدبي خطاباً صريحاً للقارئ/ المتلقي، فلا "يشككك فيما هو مسرُود من أحداث بِخطاب مفتوح وواضح" (5) لأن الإيغال نحو الأعماق يعني الكشف عن الأسرار التي تتشكل بترتيب لا ينقطع حتى السر النهائي فكلما اكتشف سرّ، فإنه يشير إلى سرّ آخر في حركة تتقدم صوب السِّرّ النهائي (6). دفعت وهذه العلاقة السرانية في جوهر حركة الأشياء من الظاهر إلى الباطن الروائي العربي نحو الصمت عن الكثير من أسرار الحياة /الواقع/حوادث التاريخ بوصفها موضوعات مسكوت عنها لا يجوز فضح خفاياها، لأن ذلكَ يسيءُ إلى الواقع وإلى الكاتب، وأنه يلعب بالنار حين يفجر حدثاً ما لأنه سيجابه بردّةِ فعلٍ عَنيفةٍ اجتماعياً/ أو سياسياً/ أو دينياً كما هي حال بعض الممارسات الباطنية التي تنظر إلى (الحكمة المسكوت عنها) بوصفها من أسرار الحقيقة التي لا يفهمها علماء الرسوم والعوالم على ما ينبغي فيبصرّهُم أو يهلكهم (7). ويبدو أن هذا التهديد المبطن كان وراء إحجام الكاتب عن كشف الكثير من الأفكار المسكوت عنها. وفي النقد الحديث يدعى النص الغائب، ويراد به النص غير المكتوب، ولكنه يفترض حضوره، أنه يحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة

أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجية والمعجمية والدلالية (8).

.2.

كشفت الرواية العربية عن العديد من الأفكار التي يفترض المجتمع أن يسكت الكاتب عنها، لأنها تخدش حياء الإنسان الواقعي،

فقد نوهت الكاتبة العراقية إلى مناطق حساسة في التفكير والعقائد والعلاقات الإنسانية مما سكتت عنه الأعراف والتقاليد الاجتماعية كما في رواية حنان الشيخ (حكاية زهرة) التي حاولت رفع الغطاء عما تكنه المرأة من إحساس بالتمرد على الواقع الذي يصادر حريتها فكشفت عن مراوغة المرأة للمواقع وقيامها بإظهار الجانب الناصع من سيرتها أمام المجتمع؛ وهي في حقيقة الأمر تغرق في عفونة الواقع وزواياه المعتمة المريضة من خلال استخدامها لتعدد الرؤى وإبقاء صوت المرأة (زهرة) قوياً ومؤثراً للتغبير عن أزمة الحرية التي هي بالتالي أزمة واقع ومجتمع يعمل على استلاب حرية المرأة ودفعها نحو السّرية، أي نحو عالم باطني سراني مسكوت عنه، إذ تتعرض (زهرة) إلى علاقات جنسية تدفعها نحو الحمل والإجهاض أكثر من مرة. مما يتنافى مع نظرة المجتمع إليها. حينما كانت توصف بأنها "زهرة الراكزة التي لا تقول إلاّ القليل، زهرة الملكة كما أطلق جديّ عليّ هذا اللقب زهرة البيتونية التي يحمرّ وجهها خجلاً بسبب وبلا سبب" (9). وهذا ما جعل الزوايا المعتمة هي مكانها الأثير، فقد كان الحمام هو الذي يجعلها تضيع في الزّمان والمكان؛ ولأنَّ القضية التي تناقشها الكاتبة ذات علاقة صميمية بالواقع فإنها اتخذت السرد السيري في بناء الرواية حتى تستطيع السيطرة على الأحداث وتحتوي الأسرار المتورمة داخله التي سكت عنها المجتمع وحاولت الكشف عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة عبر توظيف المسكوت عنه كنزوع داخلي يتسرب في ثنايا النص، الشحنة متدفقة النسق داخل ساق النبتة المتطاولة لغرض إحداث صدمة في داخل كيان وعي المتلقي/القارئ لانتشاله من حالة الانطواء والركود ودفعه. وبالذات المرأة. نحو محاكمة الموقف، أو مواجهة الموقف برؤيا متسلحة بالوعي الطبقي/الجنسوي، يوصف الراوية بحثاً في الوعي السياسي /الفكري/ التاريخي داخل بنية الواقع المتشرذم للتعبير عن رؤيا خاصة للواقع.

وفي هذا الإطار حاولت غادة السّمان في روايتها (الرواية المستحيلة/فسيفساء دمشقية) باستخدام أسلوب السرد السيري في كتابة رواية تجمع بين السيرة الذاتية والتاريخ السياسي، إذ بدا هذا الأسلوب هو جوهر البناء الشامل للرواية بوصفها رواية سيرة زمانية/مكانية تسمح بتداخل الأزمنة والأمكنة والذات بالموضوع، وذلك بإشغال الفراغات في السيرة بوقائع تخيلية، بحيث بدت أحداث التاريخ السياسي والتاريخ الشخصي حملاً ثقيلاً تنوء بهِ ويتحمل وزره الشخصيات.

فكان أن اعتمدت على سرد يوازن بين الملحمية، والتداعي حينما اعتمدت على السرد الملحمي ليقدم صورة وصفية للتاريخ في الماضي

والحاضر، ولتقديم صورة لمجتمع عاش في كل ظروف عانت فيه المرأة نوعاً من الاضطهاد والترويض بما يجعل الكتابة أو الإبداع كلاماً يقتضي السكوت عنه، ولا يجوز التصريح بهِ، فقد كانت (هند) المسكينة تنشر قصصها تحت اسم مستعار، لأن زوجها يعتقد أن "الأدب جرثومة مؤذية لصاحبها" (10). فحصل الإقصاء من توجهاتها الأدبية إلى العلمية.ومن هنا اضطرت الشخصية الإنسانية إلى التخفي عبر عن التوزع والإيغال نحو التفتت والإنشطار في خفايا النص ومناخ الرواية، فهذه (زين) الشخصية المهيمنة والبديل الموضوعي للكاتبة تحاول أن تخطو بعيداً عن سَديم الذاكرة فتشعر بالتفتت حين تقول: "لو كانَ بوسعي أن أخلع ذاكرتي وأعلقها حيث لا أدري.. أشعر أنني أتفتت" (11). لأن الماضي يلقي رواسيه على المرفأ، والحاضر مشحون بالأحداث والصراعات الخفية التي تقبع وراء السطح بوصفه مسكوتاً عنه،

مما يفسر وجود صراع خفي بين مادة السيرة وإطارها التاريخي وموضوعاتها الواقعية في استخدام الكاتب لتعدد المرايا العاكسة لما هو ظاهري وباطني في ثنايا السرد الروائي.

تتحدث رواية رجاء عالم (خاتِم) عن الحياة في مكة خلال أواخر العهد العثماني، فتجعل موضوع الفرق بين الذكر والأنثى غايةً لها حيث تلج إلى المسكوت عنه في المجتمع الديني المنغلق متخذة عائلة الشيخ (نصيب) أنموذجاً لها، فقد كانت زوجته (سكينة) كلما بلغ لها توأم "اجتاحت مكة حرب أو وباء وأخذت الذّكر وتركت الأنثى، حتى صار الذكور كَيّة عزرائيل في قلب الشيخ نصيب، وصار رحم سكينة كتلة من لَهبٍ تتحرق للحمل وَتلقح شيخها ليصبَّ ويبذر الحافظ لشجرة الاسم" (12).

يخفي هذا النص التمايز الموجود بين الذكر والأنثى، وقدرة الذكر على حفظ النسب والاسم خلافاً للأنثى وما تعانيه المرأة من إحساس خفي بالنقص اتجاه هذه الحالة،

والكاتبة تحاول من خلال ذلك الإشارة إلى الكثير من القيم والأعراف المسكوت عنها في المجتمع الديني والقبلي. فقد كانت شخصية (خاتم) شخصية غريبة الملامح والأطوار، حينما أدمنت العزف على العود، كما أدمنت شخصية (زرياب) العزف عليه، لأن العزف إحالة صوتية لعذابات الإنسان المقموعة خلف جوارحه، وتهجدات عواطفه وأحاسيسه المحاطة بالأسوار؛ فقد كانت رحلة (خاتم) للدرس في زاوية الشيخ (مستور) الأعمى الجانب الظاهري، في حين كانت غاية (خاتم) الهرب من هناك إلى (زرياب) لممارسة العزف على العود. فالرواية على وفق ذلك رحلة لكشف الممارسات المسكوت عنها في حياة المرأة إذ أنَّ "خاتم لم تكف تهرب وتعاشر العود عند زرياب الحلبية. والشيخ نصيب لا يعرف إلاّ أن خاتم تهبط كل صباح لزاوية الشيخ مستور الأعمى تتعلم القراءة وعلوم الأرض. بينما خاتم سابحة في علوم تلك الأنغام التي لا تحط بأرض (13)" وزرياب ترى أن العود جسدها مثلما يهمها

أن تأخذ خاتم لحكايتها وتحبسها فيها بأن تعيدها على مسمعها المرة تلو المرة، وخاتم لما تزل سابحة بين حقيقتين لجسد آخر لا هو بالذكر ولا بالأنثى. في الأفراح والولائم أنثى، وفي الصلوات ذَكر. مثلما خطفوا زرياب من أهلها ودفعوها لحياة مستكفية راضخة تحاول أو تعوض عنها بالأنغام حينما حملوها اسم ذكر وهي أنثى.

ثم تسوق الكاتبة الأحداث نحو نهايتها والشخصيات نحو مصائرها المحتومة، لتدلل على صدق المنطلقات التي صدرت منها، وكانت تحاول أن ترسم لخاتم سلوكاً وطريقاً مختلفاً عما هو سائد، وكأنها تشاكس الواقع وتنسج من داخله ما هو مختلف عنه، فحين يجتاح مكة حرب مدمرة بين جيش الثائر غالب والأمير أحمد، وطوال أيام الفتنة حكم على (خاتم) ألا تغادر "ثياب الأنثى، حرص الشيخ نصيب فأوقد أفران الولائم في فنائه وأحرق كل ثياب الذكر" (14). وحينها طفق جند الأمير أحمد يفتشون عن أنصار الثائر غالب كانت الأوامر مشددة في تفتيش ثياب النساء فحاول الجند تجريد (خاتم) من ثيابها، كانت العيون "كلّها جاحظة بين ساقي خاتم المُلقى على الطريق عارٍ مكشوفاً للرواشِن والعيون وشهوة الحكايا لا يسترهُ غير ظِلُّ هِلال، نظرة هي مزيج من دَهشة على ذعر وغيظ وغدر ذاكَ الاكتشاف" (15).

عند هذا انتهت الرواية، وأغلقت الكاتبة رتاج السّرد، وتنفست الصُعداء من رحلة البحث المضنية، ولكنها توقفت عند نقطة تكشف فيها فضاءات الرمز وتراجع التأويل، مما جعل الرمز باهتاً، وجعل نهاية الرواية كأنها نهاية أقصوصة تستند إلى لحظة التنوير وروح المفارقة؛ مما جعل الكثير من الأفكار المسكوت عنها تبدو مخلخلة بعد أن كانت تبدو محبوكة ومتناغمة لأن هواجس الردع الاجتماعي بعدم التصريح بخفايا الواقع كانت تفرض سلطتها على تفكير الكاتبة.

. 3 .

أما رواية (فردوس الجنون) للكاتب أحمد يوسف داود فإنّها تعرض عالماً مشحوناً بالجنون الموروث أو المتجذر النابع من ضغط الواقع بما يجعل الإنسان الواعي يشعر بأنَّ الجنون هو فردوسَهُ أو خلاصَهُ من الجو الخانق

فيحاول أن يعرض مجموعة من الرؤى والأفكار بأسلوب ساخر يقوم على استجلاء روح الهجاء المبطن لكشف علاقة الإنسان بالواقع وما يحيط به من ظروف وأوضاع تكشف عنها إشاراتهِ الخفية الموحية نحو المسكوت عنه الذي لم يعنَ به الكاتب مؤثراً أن يدعه بعيداً عن مواجهة القارئ/المتلقي وجهاً لوجه دون أن يلغي ذلك فرصة الكشف عنها من خلال فكرة الجنون بوصفها موقفاً سياسياً؛ الموقف الساخر الرافض الذي يحتج بهِ ويتندر من خلاله على الواقع المريض المشحون بالتناقضات. من هنا غَدا السرد منطلقاً نقدياً حادّاً لأدائه الأوضاع السائدة نتيجة تصادم الإرادات والأحلام، لأن العالم ضيق والأحلام واسعة وهو ما دفعه نحو إيثار أسلوب

الإيهام والمفارقة إذ يسمح التوهم بولوج فكرة السرّ أو المغيّب غير المصرّح به؛ وهو المسكوت عنه داخل ثنايا الرواية، وهو المعنى الذي نلمسه ونشعر به حين يطفح من بين السطور ويفتح أفقاً نحو التأويل. مما يعني الانغمار في طريق الإيديولوجيا والمواقف السياسية الخفية؛ ولأنه كاتب يستخدم أسلوب المفارقة المفعمة بالسخرية فإنه استطاع أن يلمّح إلى العديد من المواقف المسكوت عنها بطريقة ذكية نتيجة عيشه في واقع محكوم بالقوة يتبجح بالحرية وهو في حقيقته يغوص في الرذيلة والعهر ويسخر من الآخرين بحجة النُبل والشَّرف. من هنا كشف النص عن نقيضه من داخله؛ أي كشف عن المسكوت عنه حينما يتلبسه تلبساً حقيقياً لا ينفصل عنه. ولعل من أوضح ملامح السخرية تشبث الإنسان بالسلطة كما طرح ذلك الكاتب في ثنايا السرد، وخلال متابعته لإحدى الشخصيات التي وضعت العالم وراءها وقالت: "كراسي المسؤولية ما أن يعتليها الإنسان حتى تصبح جزءاً من مؤخرته" (16). فهو يشير إلى أنَّ السلطة هي التي تحكم العلاقة بين الأشياء حتى أن إحدى الشخصيات تتهكم ساخرة بقولها: "وقررت أَن أريه قدر نفسه، فور وضع مؤخرتي الحكيمة على أَوَّلِ كرسي للسلطة" (17).

بهذه الطريقة يرى إبراهيم أصلان العلاقة بين السلطة والمسكوت عنه في روايته (عصافير النيل) التي تدور في حي (امبابة) الشعبي الذي تختلط فيه القاهرة بالريف، أو بين الأعلى والأدنى عبر استخدام الحوار العامي كوسيلة لاستنهاض المفارقة الساخر كنوعٍ من الاحتجاج ضدّ الواقع حينما يزيح الواقع حركة السرد ويفجر الحوار العامي المكثف لكي يعبر عن ملامح الرفض ضد ما هو سائد ومسلم بهِ، بوصف ذلك نوعاً من الثورة الخفية ضد المألوف؛ وهي ثورة مسكوت عنها تختفي وراء البناء الروائي الذي ينساح على أرض متموجة مشحونة بالتمرد، كما في إجابة أحد (الأولاد) عن سبب بناء الفراعنة للأهرامات، حين

قال: "هُمْ بَنوا علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر" (18). لأن الناظر بنظر التلميذ يمثل السلطة أو الأنموذج المتسيّد الأكبر؛ لذا جاء السرد على رغم سكونيته مشحوناً بحوارية خاصة تمور في الداخل بوصفها كشفاً لما يتململ في الأعماق من أفكار مسكوت عنها كما هي حال (البهي عثمان) الذي رفع تظلماً استطاع أن يوصله إلى الرئيس جمال عبد الناصر، وبقي ينتظر ردّاً . بالطبع إيجابياً . كي يعود إلى الوظيفة، لكن عبد الناصر مات فجأةً وضاعت آماله، فقد جرى التلميح لما هو مسكوت عنه بضربة سريعة وخاطفة، ولكنها تحمل تحذيراً مبطناً لمن يعلق آماله على الأشخاص.

. 4 .

يعدُّ السِّرُّ أحدَ وسائلِ التخفي أو الصمت عن ذكر الأشياء كما في رواية (التِّبر) لإبراهيم الكُوني التي تستند إلى فكرة السِّرِّ الذي إذا كُشفَ تلاشت الأفكار

التي حولـه،

فهو كطابوقة سنمار أُسُّ البناء الفكري الذي يقود إلى الإمساك بركائز البناء السردي، وهو سرٌّ يدور حول علاقة المال بالشرف في ظل بيئة صحراوية شاحبة، تشير فيها زهور (الرتم) إلى حلول الربيع، وبالتالي الخصب والتناسل، فضلاً ما يلمح به الرقم من رموز، وإشارات جنسية مسكوت عنها. (19) وما تعكسه الرؤيا والحلم من تلمحيات إلى ما هو مسكوت عنه حيث يرتبط الشفاء بالجنون، والحلم بالرؤى الخفية، والبرق بما هو خفي إذ تبدأ مع الأصيل المعركة، والغرباء بالأسرار؛ لذا أخفى السر عن العرافة وظلت "قلوب الغرباء مأوى السرّ" (20). كما هو حال المجهول الذي لا يومئ، ولا يعرف المزاح، "المجهول هو القدر، ولغة القدر مميتة" (21). وهو يتساءل: هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة أورار مقابل حفنة من التِّبر؟ (22) فهل نسي هذا الشخص "الحمل الذي ورثه عن الآباء. الزوجة والولد والعار. نسي أنهم وهق خانق، ودمية مهلكة، ووهم فارغ، وعادت للأشياء معانيها القديمة.

عاد الوهق زوجة مقدسة، وعادت الدمية ذرية وخليفة عهد، وعاد الوهم الكاذب عاراً حقيقياً" (23) وقد حاول الكاتب عبر السرد كشف ثنايا السرّ، أو تبريره بوصف الموقف كان مسكوتاً عنه.. فمن يصدق أنه "أخذ التبر. وفكَّ رهن الجمل وسلَّم امرأته وولده لرجل غريب يدعي قَرابة ربما كانت مزعومة" (24). فالكاتب يحاكم الواقع على وفق نظرته للأخلاقيات المطروحة ويحاول أن يكشف جوانبها الخفية التي لا يريد أنْ يصرح بها مباشرة، وإنما يتركها تتكشف من وراء ستار خفي حتى تظل الرواية محتفظة بقوة تأثيرها النفسي/ والسردي من خلال رؤية محكمة لعناصر البناء الفني وأبعاده الأخرى التي تتم ما خفي وتثير ما توضح بطريقة مثيرة ومغرية تجعل كتابة الرواية فناً خلاقاً بعيداً عن المباشرة والانحدار.

كما يحاول فؤاد التكرلي أن يقرن البناء الروائي بالتاريخ السياسي في روايته (المسرات والأوجاع) عبر استخدام الأحداث التاريخية مادة/ موضوعاً يعلق عليه روايته حينما يجعل سير الأحداث يرتبط بالبناء السياسي /الاجتماعي وحركة الشخصيات والأمكنة، فقد عرض مغامرات (توفيق) الجنسية المكشوفة منبهاً إلى أن جملة من الحقائق المسكوت عنها بعد أن أدت الظروف القائمة إلى كشف الأسرار لتفوح منها رائحة العفونة المطمورة التي لا يستحسن الصمت حولها، وهو ما دفعه إلى الإشارة إلى ما هو مسكوت عنه حين قال: "إنها ليست الكتابة فقط، ما يهم: بل يتوجب قراءة الكتابة غير المكتوبة أيضاً، وهي غير القراءة ما بين السطور: كما يقولون أنا أكره، أولاً، ما يقولون، وأظنُّ، ثانياً، أنّ قراءة الكتابة غير المكتوبة تعني قراءة كتابة أخرى لا توجد وليس قراءة ما بين السطور" (25). ثم يتدرج في الحديث عن المسكوت عنه من خلال

كشفه لعلاقة (توفيق) مع (سليمان)، عبر محاولة لقراءة الظرف السياسي وانعكاساته على النفس البشرية، فقد كانت: "الحكايات في الدائرة تتمحور حول إجراء تحقيق معنا ثم معاقبتنا بإلفات نظر أو إنذار، وكان المسكوت عنه خلق هذه الحكايات، أنَّ الأعرج له علاقات بجهات أخرى متنفذة قد يستطيع إقناعها بوجوب العمل ضدّي ومعاقبتي بقوة". (26).

وهذا ما أحال حركة الأحداث السياسية إلى ظاهر وباطن، ودفع الشخصية نحو الإحساس بالخطر.

أما رواية (الحكاية السادسة) لطه حامد الشبيب فإنها تعرضت إلى ما هو مسكوت عنه في الواقع بطريقة غير مباشرة عندما أشارت إلى أن عالم شخصياتها هو "عالم أجوبة، ولن يتنبَّهْ إلى وجوده إلاّ الذي تقضُّ مضجعه الأسئلة" (27). فكان هذا العالم ناقصاً لأنه مجرد أجوبة، فقد بدت الأسئلة مغيبة، وأن العالم الذي حوله . برأيه . ناقص؛ مما قاده نحو تبني رؤيا تتضايق من هذا العالم لأن الرأس منشغلٌ بأسئلة مهمة وجدية لا يفكر بأذى الآخرين وإيثار الصّمت الساخر أمام هذا العالم الذي وصفه (مختار) بقوله: "دَعْ لسانك بالضحك مرة للعالم المتاخم. وهاهو الآن يدلع لسانه بالصمت هذه المرة، لا ضحك.. لا ضحك.. الصَّمت أمضى.. الصمت الأسيان يطمس أصوات جهنم نهاراً ويطمسها ويقطع أعناق الشياطين الحمر في السَّماء ليلاً، الصَّمت ثم الصَّمت ثم الصَّمت" (28). إنه يفرض الصمت لإشاعة مشهد يخيم على أجواء الواقع محمّل بالأسرار المسكوت عنها، مما له أثره في علاقة المتلقي بالنص من حيث الاسترسال في القراءة والإحجام عنها، ومن حيث البحث عن تفسير لما صمت عنه النص وتركه في طيِّ الكتمان.

. 5 .

على الرغم من أن الروايات السابقة موضوع البحث بُنيت بناءً سردياً يعتبر من كل الوجوه بناءً غير مفكك لا يترك ثغرات أو فجوات داخل السرد على القارئ/ المتلقي أن يملأها حينما يتخلى الكاتب عن الحبكة التقليدية ويزحزح النظام والسببية والبداية والنهاية لكي يتحرر من الخطبة والنمطية ويستند إلى البيئة الشذرية (29)،

ولكن هذه الأعمال عموماً تَعرضت إلى مساحات وأفكار مسكوت عنها بشكل مغاير لما طرحه إدوارد الخياط في أعماله، أو إلياس فركوح في (أعمدة الغبار)، إذ بدت عوامل التشظي تعمل في الأعماق بعيداً عن السطح وتتوغل لكي تستنهض عوامل الوعي وتصادم الرغبات وتعدد الرؤى، والتلويح بأن لكل ظاهر باطناً، ولكل كلام ما يعادله من الصَّمت، ولكل حوار ما يقابله من السكوت، ولكل سرٍّ ما يوازيه من المكاشفات.

من هنا غدا المسكوت عنه موضوعاً له حضوره الفاعل على مجمل عناصر العمل الروائي وموثباته الداخلية المتوغلة فيه.

***

الإحالات:

(1) الواقعية.. خطاب الروح، قيس كاظم الجنابي، مجلة الأقلام ع (14)، (بغداد، تموز 2002م): ص 25.

(2) الرواية: شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية . دراسة تطبيقية، صبري حافظ، مجلة فصول مج (4) س (1)، (القاهرة، 1983م): ص 80.

(3) المؤرخ والنص والناقد الأدبي، آلان دجلان، ترجمة: فؤاد كامل/ جملة فصول مج (4) س (1)، (القاهرة، 1983م): ص 96 . 97.

(4) مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية 1905 . 1952، د. طه وادي، مكتبة النهضة المصرية . مطبعة السنة المحمدية، ط1 (القاهرة، 1972م): ص 96.

(5) شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، 1997م) : ص 85.

(6) التأويل والتأويل المفرط، اميرتو ايكو، ترجمة: ناصرالحلواني، الهيأة العامة لقصور الثقافة . آفاق الترجمة (القاهرة، 1996م): ص 56.

(7) التعريفات، الشريف الجرجاني، مطبعة البابي الحلبي (القاهرة، 1357هـ /1938م): ص 82.

□□□

(8) التفاعل النصي.. النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة ؟ (الرياض 1423/هـ): ص 87.

(9) حكاية زهرة، حنان الشيخ، دار الآداب، ط3 (بيروت، 1991م): ص 42.

(10) الرواية المستحيلة، غادة السمّان، دار غادة السمّان، ط1 (بيروت، 19997): ص 468.

(11) الرواية المستحيلة: ص 376.

(12) خاتم، رجاء عالم، كتاب في جريدة ع (56) س (5) في 5/حزيران/ 2002م: ص 7.

(13) خاتم: ص 22.

(14) خاتم: ص 30.

(15) خاتم: ص 31.

(16) فردوس الجنون، أحمد يوسف داود، "اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1996م) ص: 13 . 14.

(17) فردوس الجنون: ص 269.

(18) عصافير الجنة، إبراهيم أصلان، كتاب في جريدة ع (48) س (4) في 3/ كانون الأول/ 2001م: ص 5.

(19) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، تصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب (بيروت، د.ت): مادة (رتم) حيث يعتقد العرب أن عقد الخيط على هذا النبات يكشف عن خيانة الزوجة إذا انقطع أو حلّ العقد.

(20) التّبر، إبراهيم الكُوني، كتاب في جريدة ع (51) س (5) في 2/كانون الثاني/ 2002م: ص 23.

(21) التبر: ص 24.

(22) نفسه: ص 27.

(23) نفسه: ص 27.

(24) نفسه: ص 28.

(25) المسرات والأوجاع، فؤاد التكرلي، دار المدى (دمشق، 1998م): ص 108.

(26) نفسه: ص 177.

(27) الحكاية السادسة، طه حامد الشبيب، دار عشتار للنشر (القاهرة، 2001م): ص 273.

(28) نفسه: ص 316.

(29) شعرية السرد الروائي عند ادوار الخراط، د. يوسف شكير، مجلة عالم الفكر، مج (30) ع (2) (الكويت، 2001م): ص 249..

العلاقات السيميائية

في النص القرآني

دراسة في دلالة الحسي المشاهد على المجرد الغائب

سليمان بن علي - الجزائر

(ليس باستطاعتي أن أدرس أيّ شيء في هذا الكون.... إلا على أنه نظام سيميولوجي)

[تشارلز بيرس(1)]

يعتبر النظام الكوني، بكل ما فيه من إشارات وعلامات ورموز، نظاماً ذا دلالة؛ ولهذا قال الله سبحانه وتعالى: ﴿سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبيّن لهم أنه الحق﴾. وبما أن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس الإشارات الدالة- مهما كان نوعها وأصلها- في بنيتها وعلاقتها في هذا الكون، فقد ارتأيتُ أن تكون هذه الدراسة البسيطة قائمة على إيجاد الصلات الدلالية الدقيقة، التي عبّر عنها القرآن الكريم وأمرنا بتدّبرها والتأمّل فيها، بين المحسوسات والمجرّدات (عالم الحس وعالم الغيب) قصد فهمها وتمثّلها روحيّاً وعقلياً باعتبارها من سنن الكون، وأن نستدل بالأولى على الثانية؛ لأن الدلالة هنا تعبّر تماماً على ما قصده القدماء من أهل المنطق والأصول والعربية وعلم الكلام في قولهم "أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر... والمراد بالشيئين ما يعمّ اللفظ وغيره"(2).

وينطلق موضوع هذه الدراسة من معيار (القصد) الذي تبناه مونان ومارتيني وغيرهما من علماء سيميائيات التواصل، في مقابل مبدأ (التأويل) الذي تبناه اتجاه سيميائيات الدلالة لرولان بارت.

وهو معيار اشترطه علماء العربية قديماً في الدلالة، فرأوا أن ما يُفهم من غير قصد من المتكلم لا يكون مدلولاً للفظ أو غيره عندهم، بخلاف المناطقة فإنها عندهم -أي الدلالة- فهم المعنى مطلقاً(3).

إنّ ما سنقدمه بين يدي القارئ الكريم يعتبر تصوراً جديداً لفهم بعض الحقائق عن عالم المجردات والغيبيات، التي أُمرنا أن نتعرف إليها

ونؤمن بها، بمعطيات من عالم الحس والإدراك. وكلّ ذلك في ضوء ما تقدّمه السيمياء والدلالة من نظريات وأفكار منهجية، نتوخى من خلالها أن نقف على البنية السيميائية للمشهد أو الصورة من حيث هي مدرك حسّي يعود إلى حقيقة مجرّدة ويحيل إليها، مع بيان ما في ذلك من أسرار وعجائب قد تذهل عقولنا وعقول علماء السيميائيات من الغربيين؛ لأنها تستمد طبيعتها من صانع هذه العلامات والإشارات والرموز.

إن النمط الذي يحكم العلاقات بين الأنظمة السيميائية التي سنتحدث عنها هو علاقة التماثل التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء- أو كليات- لنظامين سيميائيين، ولا تستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه، ولكنها تسقط عليه من خلال الصلات التي تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين(4). وما دامت العلامة في بعض تعريفاتها هي ذلك الشيء القابل للإدراك الدال على معنى لا يتحقق إلا به، فإننا نجد الإنسان منذ أن كان وهو يجهد نفسه للوصول إلى اللا مدرك انطلاقاً مما هو ظاهر، ويبحث عن الوسائل التي يحول بها الخفي من خفائه إلى حالة ظهور(5).

ويكاد جميع الباحثين يجمعون على التمثيل للإشارة -وهي نوع من أنواع العلامة- بالدخان الذي يدرك بحاسة البصر فينبئ عن وجود نار لا يطالها الإدراك، ومعنى ذلك أن الدخان لا يكون إشارة إلا حيث لا تظهر النار للعيان؛ لأنها حين تظهر معه في نفس الوقت لا يكون الدخان إشارة(6) وهذا المثال كثيراً ما يساق عند تعريفهم للإشارة.

إن كل ما سبق يعطي لهذه الدراسة للعلاقات السيميولوجية بين عالمي الحس والغيب في النص القرآني شرعيتها، خاصة إذا علمنا – من جهة أخرى-أن هذه العلاقات شبيهة إلى حد ما بالأعمال المتخيّلة، رسماً كانت أو مسرحاً أو سينما، والتي تعمل بالقياس إلى المعروف، إذ نجد المتلقي أو المشاهد يستسلم إلى تأثير ما يُعرض أمامه، لأن المماثلات الجزئية -أو الكاملة- الحاصلة بين ما يعرفه وبين ما يعرض أمامه تجعله يقبل إمكان مشابهة ما يعرفه بما يجهله فيُكشف له(7).

وقد حصرت الكلام عن علاقة عالم الحس بعالم الغيب، ودلالة الأول على الثاني، على ظاهرة القَسَم في النص القرآني، وأعني بذلك قَسم الله سبحانه وتعالى ببعض مخلوقاته كالفجر والضحى والتين والزيتون.. وغيرها، ذلك لأن القسَم بهذه المخلوقات -التي هي آيات إلهية يُشاهدها الإنسان ويدركها يوماً بعد يوم يحمل في ثناياه بياناً وتوكيداً للحقائق الغيبية التي أراد الله سبحانه وتعالى أن يؤكدها لعباده؛ ومن ثَمّ فإن هذا النوع من القَسَم لم يخرج عن إفادة التوكيد والتحقيق الذي يُستفاد من أيّ قسَم في اللغة العربية، إلا أنّ هناك فرقاً دقيقاً بينهما -أي بين هذا النوع من القسم والقسم المعروف- وهو أنّ هذا الضرب من القسم بالمخلوقات (المرئية عادةً) فيه بيان لحقيقة غيبية وتأكيد عليها بحقيقة مرئية، وهذا ما لا نجده في القَسَم العادي.

والذي أريده من خلال هذه الدراسة ليس تتبّع ما قدّمته الدكتورة بنت الشاطئ رحمها الله في تفسيرها البياني للقرآن من علاقات بين المقسم به (الذي يكون حسياً في الغالب) والمقسم عليه (الذي يكون غيبياً ومجرداً في الغالب أيضاً) بالنقد والتعقيب، بل ما أريده هو المُضيّ في تحقيق ما وصلتْ إليه من خلال منهجها السياقي الذي أخذته عن أستاذها أمين الخولي رحمه الله وتأكيده تأكيداً لا يدع للشك مجالاً في أنّه منهج قرآنيّ فريد يستطيع الباحثون من خلاله أن يكشفوا عن مقاصد القرآن الكريم من غير أن يداخلهم شكُّ خطئهم في فهم معاني آياته. و سيكون تأكيدي لهذا المنهج الخطير الذي لم يُغفله حتى القدماء

في تفسيرهم(8)- بما فتح الله به عليّ من كشف عن مقاصد بعض هذه الأقسام (جمع قَسَم)، والوقوف على ما يؤيده من القرآن الكريم نفسه، وذلك حتى نكون قد احتججنا لتفسير هذا النوع من القسم في القرآن بالقرآن، ونحن نعلم أن أعظم طرق تفسير القرآن وأصحها على الإطلاق هو أن يُفسَّر القرآن بالقرآن، لأن ما أشيرَ إليه في مكان منه فإنه قد بُسط فيه القول وفُصِّل في موضع آخر، وبذلك تطمئن نفوسنا إلى صحّة هذا المنهج وهذا التفسير الذي سنرتضيه للقَسَم، وأننا لم ننخدع بفكرة أملاها علينا السراب أو الخيال فجعلتنا لا نخشى التهجم على كتاب الله والقول فيه بالظن.

وأوّلُ ما وقفتُ عليه من ذلك تفسيرُ القَسَم في قوله تعالى: ﴿والسّماء ذاتِ الرَّجْعِ والأَرْضِ ذات الصَّدْعِ إنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ وما هُوَ بِالهَزْلِ﴾ [الطارق 11-14]، إذ نجد أنّ أغلب المفسرين ذكروا أن الرجع هو المطر أو الغيث، بل وذهب بعضُهم إلى بيان سرّ تسميته بالرجع فقال الشوكاني مثلاً: "إن العرب كانوا يزعمون أن السحاب يحمل الماء من بحار الأرض ثم يُرجعه إلى الأرض"(9)، ومنه قال ابن عباس: "هو السحاب يُرجع المطر"(10). أما الصدع ففيه إشارة إلى تصدع الأرض وتشققها عند خروج النبات منها ولذلك نجد بعض المفسرين يفسره بالنّبات، إذ نجد في روح المعاني أن "الصدع هو ما تتصدع عنه الأرض من النبات وأصله الشق سُمّي به النبات مجازاً"(11) لأنه يصدع الأرض فتتصدع به وكأنه قيل والأرض ذات النبات الصادع للأرض(12). وإذا كان هذا كذلك في معنى الرجع وفي معنى الصدع فإن المناسبة واضحة جدّاً بين القسَم والمقسَم عليه وهو الضمير في (إنه) من قوله تعالى: ﴿إنه لقول فصل وما هو بالهزل﴾ العائد – حسب ما يقتضيه السياق العام للسورة على البعث والنشور، لا على القرآن كما نجده في جميع التفاسير تقريباً، ذلك أن الله سبحانه وتعالى أراد من خلال هذه السورة الكريمة أن يحقق على الكفار وأن يؤكد لهم أمر المعاد الذي سجّل القرآن نفسه في عدة مواضع إنكارهم له كقوله تعالى على لسان بعضهم: ﴿أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم تراباً وعظاماً أنكم مخرجون﴾ [المؤمنون 35] وقوله:﴿قالوا أئذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمبعوثون﴾ [المؤمنون 82] وقوله: ﴿وقال الذين كفروا أئذا كنا تراباً وآباؤنا أئنا لمخرجون﴾ [النمل 67] وغير ذلك من الآيات البيّنات التي بَدَا إنكار الكافرين لأمر البعث والنشور فيها واضحاً، فلجأ القرآن الكريم إلى هذا الأسلوب البياني الدقيق وهو القَسَم بآيات الله التي تتجسد فيها ظواهر مشاكلة للبعث والمعاد، وهي ظواهر تمر بالإنسان حيناً بعد حين ولا يشك في أمرها لأنها تحدث وتتجسد أمامه، فكأنّ القرآن أراد أن يَلْفِتَ أنظارهم بهذا القَسَم الذي تَضمّن السماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع إلى أنه كما أنّكم تَرَوْنَ كيف تحمل السماء الماء من بحار الأرض وأنهارها.. ثم تُعيده وترجعه على شكل أمطار، وكما أنكم ترون كيف أن الأرض تكون قاحلة ميتة فيبعث الله فيها الحياة من جديد فتتشقّق وتتصدع عن النبات رمز حياتها فكذلك أنتم بعد موتكم ستُعاد لكم الحياة وتُبعثون بعد موتكم من جديد.

ولعل ما يؤكد هذا المعنى الذي فهمناه ويزيد النفس طمأنينة إليه أن القرآن الكريم قد سجّل هذا التناسق العجيب بين الظاهرتين بعث الحياة في الأرض بعد موتها وبعث الحياة في الأموات ودلالة إحداهما على الأخرى بوضوح،

وذلك في قوله تعالى: ﴿ونَزَّلْنا مِنَ السَّماءِ ماءً مُبَاركاً فَأَنبَتْنا بِهِ جَناتٍ وحَبَّ الحَصيدِ، والنَّخْلَ باسِقاتٍ لها طَلْعٌ نَضيدٌ، رِزْقاً لِلْعبادِ وأَحْيَيْنا بِهِ بَلْدَةً مَيْتاً كَذلِكَ الخُروجُ﴾ [ق9-11]، أي كما أنبتنا بهذا الماء هذه الأرض الميتة فأحييناها به فأخرجنا نباتها وزرعها كذلك نخرجكم يوم القيامة

أحياء من قبوركم(13)، كما يظهر هذا المعنى بوضوح لا يدع مجالاً للشك في أمر المشاكلة بين إحياء الأرض (المقسم به) وإحياء الموتى وإخراجهم يوم البعث (المقسم عليه) قوله تعالى في موضع آخر: ﴿وهو الذي يرسل الرياح بُشراً بين يدي رحمته حتى إذا أقلّت سحاباً ثقالاً سُقناه لبلد ميّت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك نخرج الموتى لعلّكم تذكّرون﴾ [الأعراف 57]، ولا شك أن في التعبير عن إخراج النبات من الأرض بالإحياء وعن إحياء الموتى بالخروج تحقيقٌ للمماثلة بين إخراج النبات وإحياء الموتى لتوضيح منهاج القياس –أي قياس الغائب على الشاهد– وتقريبه إلى إفهام الناس(14) ولبيان صدق هذه الحقيقة الغيبية (البعث) بحقيقة مماثلة ولكنها مرئية (إحياء الأرض بعد موتها) للذين يكفرون بها؛ ومن أجل شدّة سطوع هذه الحجة وبيانها عن الغرض الذي سيقتْ من أجله ذَكر القرآن أن إنكارهم للبعث بعد أن بُيّن لهم في قوله: ﴿وآيةٌ لهم الأرض الميتة أحييناها﴾ وقوله: ﴿والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها. إن في ذلك لآية لقوم يسمعون﴾(15) [النحل 65] وقوله: ﴿ومن آياته أنك ترى الأرض خاشعةً فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزتْ وربَتْ إن الذي أحياها لَمُحْيِ الموتى﴾ [فصلت 39] وقوله في معرض الاحتجاج للبعث وتأكيد أمره، وبعد أن قال: (يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث):

﴿وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج ذلك بأن الله هو الحق وأنه يحيي الموتى وأنه على كل شيء قدير﴾ [الحج 6-5] يدعو إلى العَجب حقّاً فقال سبحانه: ﴿وإنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذَا كُنّا تُراباً أَئِنّا لَفِي خَلْقٍ جَديدٍ﴾ [الرعد 5].

كما نجد القرآن الكريم يصف الأرض عند إحيائها بإخراج نباتها بنفس الوصف عند خروج العباد يوم البعث منها إذ قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَشَقَّقُ الأَرْضُ عَنْهُمْ سِراعاً ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنا يَسيرٌ﴾ [ق 44]، ويصف بالمقابل إحياء الأرض بنفس الوصف الذي وصف به إحياء العباد (النشور) فقال: (والَّذي نَزَّلَ مِنَ السّماءِ ماءً بِقَدَرٍ فأَنْشَرْنَا بِهِ بَلْدَةً مَيْتاً كَذَلِكَ تُخرَجونَ﴾ [الزخرف11]، بل ويُسمِّي إحياء العباد وبعثهم في يوم النشر بـ (الرجْع)(16) الذي وصف به المطر لأن كلاً منهما رجَع إلى حالته التي كان عليها، فالناس عادوا كما كانوا والمطرُ عاد ماء كما كان من قبل أن يرتفع إلى السماء في هيئة بُخار؛ مما يؤكد المناسبة بين هذه الظواهر لاتحّادها في الألفاظ الدالة عليها والمعبِّرة عنها.

ويؤكد هذا المعنى الدقيق الرابط بين المقسم به (السماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع) والمقسم عليه (إنه لقول فصل: أي الرجع أو البعث) أيضاً ما ورد في سنة نبينا المصطفى محمد ﷺ في شأن يوم القيامة فقد روى الإمام مسلم في صحيحه –باب ما بين النفختين– عَنْ أبي هُرَيْرَةَ أنه قَالَ: قالَ رَسُولُ الله ﷺ، "مَا بَيْنَ النّفْخَتَيْنِ أَرْبَعُونَ" قَالُوا: يَا أَبَا هُرَيْرَةَ أَرْبَعُونَ يَوْماً؟ قَالَ: أَبَيْتُ. قَالُوا: أَرْبَعُون شَهْراً؟ قَالَ: أَبَيْتُ. قَالُوا: أَرْبَعُونَ سَنَةً؟ قَالَ: أَبَيْتُ. "ثُمّ يُنْزِلُ اللهُ منَ السَّمَاءِ مَاءً فَيَنْبُتُون كَمَا يَنْبُتُ البَقْلُ. قالَ: "وَلَيْسَ مِنَ الإِنْسَانِ شَيءٌ إِلاّ يَبْلَىَ. إِلاّ عَظْماً وَاحِداً وَهُوَ عَجْبُ الذّنَبِ. وَمِنْهُ يُرَكّبُ الخَلْقُ يَوْمَ القيامَةِ، وهو ما رواه الإمام البخاري كذلك في باب: (يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجاً) [النبأ: 18]. وعجب الذنب هو جزء صغير في العظم الذي في أسفل الصلب(17). كما جاء في مسند الإمام أحمد: (حدّثنا عبد الله حدّثني أبي قال: ثنا بهز قال: ثنا حماد بن سلمة قال: أنا يعلى بن عطاء بن وكيع بن حدس عن عمه أبي رزين العقيلي أنه قال: يا رسول الله، أكلنا يرى ربه عزّ

وجلّ يوم القيامة؟ وما آية ذلك في خلقه؟ فقال رسول الله ﷺ: أليس كلكم ينظر إلى القمر مخلياً به؟ قال: بلى، قال: فالله أعظم، قال: قلت: يا رسول الله، كيف يحيي الله الموتى؟ وما آية ذلك في خلقه؟ قال: أما مررت بوادي أهلك محلاً قال بلى، قال: أما مررت به يهتز خضراً قال: قلت بلى، قال: ثم مررت به محلاً؟ قال: بلى، قال: فكذلك يحيي الله الموتى، وذلك آيته في خلقه".

هذا، ولعل القدماء من المفسرين لم ينتبهوا إلى هذه المناسبة الواضحة بين القسَم والمقسَم عليه في هذه الآيات من سورة الطارق ولم يُنبِّهوا عليها في موضعها(18)،

على الرغم مما وجدناه من إشارة منهم إليها في تفسيرهم للآيات 9-10-11 من سورة (ق) التي تناولناها سابقاً، وقول ابن كثير في تفسير قوله تعالى: ﴿والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور﴾ [فاطر 09]: "كثيراً ما يستدل تعالى على المعاد بإحيائه الأرض بعد موتها"(19)، وقوله في تفسير: ﴿وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج. ذلك بأن الله هو الحق وأنه يحيي الموتى وأنه على كل شيء قدير﴾ [الحج 06]: "هذا دليل آخر على قدرته تعالى على إحياء الموتى كما يحيي الأرض الميتة... (وأنه يحي الموتى) أي كما أحيا الأرض الميتة وأنبت منها هذه الأنواع إن الذي أحياها لمحيي الموتى"(20)، إذ نجد ابن القيم مثلاً في كتابه (التبيان في أقسام القرآن) الذي خصّصه لدراسة جميع ما جاء في القرآن من أقسام وإماطة اللثام عن أسرارها يعقد العزم منذ البداية على أنّ في قسم الله سبحانه ببعض المخلوقات دليلاً على أنه من عظيم آياته(21) الدالة على ربُوبيّته. وهذا يؤكد ما ذهبت إليه الدكتورة بنت الشاطئ رحمها الله من أن القدماء انْساقوا كثيراً وراء فكرة العظمة يُفسّرون بها هذا النوع من الأقسام في القرآن، ولذلك نجد ابن القيم يُفسِّر القَسَم الذي نحن بصدده بقوله: "فأَقْسَمَ سبحانه بالسماء ذات المطر والأرض ذات النبات وكلٌّ من ذلك آية من آيات الله تعالى الدالة على ربُوبيّته"(22)، بل وذهب بعضهم إلى جعل هذه الفكرة مُطّرداً وذلك كالذي جاء عن الألوسي بعد أن ذكر عدة أقسام أقسم الله فيها بمخلوقاته-: "إذْ لا يُقسَم بالشيء إلا إعظاماً له"(23).

والغريب بعد هذا أن هناك من العلماء من خرَّج أقسام الله ببعض مخلوقاته على حذف مضافٍ هو المقسَم به، أي أن التقدير: وخالق السماء ذات الرجع وخالق الأرض ذات الصدع، وجعَلَ ذلك قياساً مطّرداً في جميع ما جاء في القرآن من هذا النوع من القسَم(24). ولعل ذلك راجع إلى أن كثيراً من العلماء كرهوا أن يُقسَم بغير الله سبحانه لِما جاء من أحاديث صحيحة. وهذا الذي ذهبوا إليه من جعل القسَم مكروهاً صحيح في حق العباد فليس لهم أن يُقسموا بغيره، أمّا هو سبحانه وتعالى فيُقسِم بما شاء من مخلوقاته(25) ﴿لا يسْأَلَ عَمّا يَفْعَلُ وهُمْ يُسْأَلونَ﴾ [الأنبياء 23]، وقد ذكر عطية محمد سالم أن المفسرين مجمعون على ذلك، وأضاف: "أنه سبحانه لا يقسم بشيء في موضع دون غيره إلا لغرض يتعلق بهذا الموضع، يكون بين المقسم به والمقسم عليه مناسبة وارتباط، وقد يظهر ذلك جلياً وقد يكون خفياً، وهذا فعلاً ما تقتضيه الحكمة والإعجاز القرآني، وإن كنتُ لم أقف على بحث فيه(26)" (27).

أضِفْ إلى ذلك أن القول بالإضافة في مثل هذه الأقسام سيمنعنا من الوقوف على مثل هذه الإشارات والنّكت اللطيفة المعبّرة عن دقّة التعبير القرآني وأسلوبه في إقناع خصومه والاحتجاج عليهم بمثل هذه الإيماءات الدقيقة.

من خلال ما سبق نجد أن المفسرين قد أشاروا بوضوح إلى المشاكلة الواقعة بين إحياء الأرض بعد موتها وبين حشر العباد وبعثهم من مرقدهم يوم القيامة، ولكن ذلك لم يكن في القسَم الذي تناولناه من سورة الطارق، بل في تفسيرهم للآيات التي عرضناها من سورة (ق)، وهذا يعني أنهم قد تنبّهوا لتلك المناسبة أو المشاكلة في هذه السورة لِنَصِّ القرآن على ذلك صراحةً، ولم ينتبهوا لها في سورة الطارق لدقّة الإشارة إليها، وفَرْقٌ بين الإشارة والتصريح.

ومما يؤكد أيضاً أنّ القسم من الله سبحانه بمخلوقاته المُدْرَكَة حِسَّاً فيه بيانٌ لحقيقة من حقائق الغيب غير المُدرَكَة حسَّاً ما وقفتُ عليه من مناسبة بين القسَم والمقسَم عليه في قوله تعالى: ﴿فلا أُقْسِمُ بِمَواقِعِ النُّجومِ وإنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمونَ عَظِيمٌ إنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ في كِتابٍ مَكْنونٍ لا يَمَسُّهُ إلا المُطَهَّرونَ﴾ [الواقعة75-79]. وقبل أن نسترسل في بيان المناسبة بين المقسَم به والمقسَم عليه في هذه الآيات نحب أن نشير إلى بعض دلالاتها، من ذلك أن قوله عز وجل: (فلا أقسم بمواقع النجوم) معناه كما نصّ على ذلك قدماء المفسرين-: أقسم بمواقع النجوم، واستدلوا على صحة ذلك بقراءة بعضهم: لأقسم(28)، ولكنهم اختلفوا في تفسير (لا) فرأى بعضهم أنها زائدة ورأى بعضهم الآخر أنها ردٌّ على كلام سابق فكأنه قيل: لا ليس الأمر كما ذَكَرْتُم، ثم استأنف بـ: أقسم ورأى بعض ثالث أنها لنفي ما يُنبئ عنه القسَم من تعظيم المقسَم به وتفخيمه فكأنّ المعنى لا أقسم بكذا لا أُعظّمُه بإقسامي به حقّ إعظامه فإنه حقيق بأكثر من ذلك، وهناك رأي رابع يقول أنها لنفي الإقسام لوضوح الأمر(29). ولعل أقرب تفسير لـ (لا) هو ما ذكرته الدكتورة بنت الشاطئ رحمها الله من أنها لإفادة التوكيد مع عدم القول بزيادتها كما فعل بعض القدماء الذين أثبتوا لها هذا المعنى، وقد احتجت لهذا الرأي بما نستعمله في مخاطباتنا حتى الآن ليس في الفصحى وحسب بل وفي لهجاتنا العامية عندما نريد أن نؤكد على أحد ما وصيّة مُعيّنة فنقول: لا أوصيك بكذا، كأنْ أوصيه على شخصٍ بأن يرعاه فأقول مؤكّداً على ذلك: لا أوصيك بفلان. فلا شك أن هذا آكد لأمر الوصيّة من القول: أوصيك بفلان؛ ومن هنا فإن معنى (لا أقسم) هو (أقسم) كما قال القدماء ولكن مع إفادة التوكيد، ومعنى ذلك كله أن الله سبحانه وتعالى قد أقسم بمواقع النجوم حقّاً في هذه الآية. ومما يَدُلّ على ذلك أيضاً أنّه جاء بعدها مباشرة (وإنه لقَسَمٌ لو تعلمون عظيم) فدلَّ هذا على أنه قَسَمٌ لا نفيٌ له، ويؤكده كذلك قوله تعالى: ﴿لا أقسم بهذا البلد﴾ فـ (لا) هنا ليست لنفي القسم بل لتأكيده، بدليل أن الله تعالى قد أقسم بهذا البلد في موضع آخر وهو قوله سبحانه: ﴿والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين﴾.

وحتى نقف على علاقة المقسَم به مع المقسَم عليه يجب أن ننظر في تفسير قوله تعالى: ﴿إنّه لقرآن كريم في كتاب مكنون لا يَمَسُّهُ إلاّ المُطَهَّرونَ﴾ إذ رأى بعض المفسرين أن المراد بالمطهَّرين (المطهَّرون) عن الحدث الأصغر والحدث الأكبر، بِحَمْلِ الطهارة على الشّرْعِيّة، والمعنى لا ينبغي أن يمس القرآن إلا من هو على طهارة من الناس(30). وهذا التفسير غريب حقاً، ذلك لأنه لا يتماشى مع روح هذه الآيات البتّة، وذلك للأسباب التالية(31):

-أن السورة التي وردت فيها هذه الآيات مكيّة، والاعتناء في السُّور المكيّة إنما هو بأصول الدِّين من تقرير التوحيد والمعاد والنبوة، وأما تقرير الأحكام والشرائع وافْعَلْ ولا تفعلْ فمن خصائص السور المدنية.

-أن القرآن لم يكن في مصحف عند نزول

هذه الآية ولا في حياة رسول الله ﷺ وإنما جمع في المصحف في خلافة أبي بكر.

-أن (المكنون) في قوله: (في كتاب مكنون) معناه المصون المستور كما قال تعالى في وصف حور العين: (كَأَنَّهُنّ بَيْضٌ مَكْنونٌ)[الصافات 49].

-أن قوله: (لا يمسُّه إلا المطهرون) جاء بالرفع، مما يدل على أنه خبرٌ لفظاً ومعنى، ولو كان نهياً لكان مفتوحاً (لا يمسَّه)، ومَن حمَل الآية على النهي أحتاج إلى صرف الخبر عن ظاهره إلى معنى النهي، والأصل في الخبر والنهي حَمْلُ كلٍّ منهما على حقيقته، وليس ههنا موجب يوجب صرف الكلام عن الخبر إلى النهي.

-أنه لو أراد منع المحدِث لقال (إلا المتطهرون) كما قال في موضع آخر: ﴿إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين﴾ [البقرة 222] لأن المتطهر فاعل التطهير – والمتوضئ متطهر والمطهر الذي طهره غيرُه.

ولسنا نريد أن يصل القارئ بكلامنا هذا إلى نتيجة ننفيها نفياً قاطعاً هي أن مسّ المصحف لا يحرم على المحدِث، لأن ذلك منفيٌّ بما ورد في الأثر أنه جاء في الكتاب الذي كتبه النبيّ إلى أهل اليمن (لا يمس القرآن إلا طاهر)، بل الذي نريده هو أنه لا دليل في هذه الآيات على هذه الحرمة كما يعتقد كل من يراها مثبتة دائماً على المصاحف، فكأنّ مَن وضعها هناك يريد أن ينبِّه مَن قد ينسى فيحمل المصحف وهو محدِث حدثاً أكبر أو أصغر؛ فوَضْعُ هذه الآيات من قِبَل القائمين على طباعة المصاحف ونشرها وإن كان ذلك بِحُسن نيّة وتذكيراً منهم للمسلمين يُسيء أيَّمَا إساءة إلى المعنى المقصود منها (32). وليس يشفع لهم في ذلك أن بعض العلماء كابن تيمية قد استدل بها على حرمة مس المصحف على المحدِث، لأنه استدل بها على ذلك بوجه آخر غير معناها وهو وجه يتعلق بباب التنبيه والإشارة كما قال، أي إذا كانت الصحف التي في السماء لا يمسُّها إلا المطهرون فكذلك الصحف التي بأيدينا من القرآن لا ينبغي أن يمسَّها إلا طاهر(33)، وهو استدلال طريف كما ترى.

وإذا كان الأمر كلُّه كما بيَّنّا فإلى أيّ معنى صرف القدماء لفظ (المطهرون)؟ لقد صرفوه كما جاء في أغلب تفاسيرهم إلى الملائكة، والمعنى: لا يمسُّ الكتاب الذي في السماء (أي في اللوح المحفوظ) إلا الملائكة، وقد استدلوا على هذا المعنى بقوله تعالى في موضع آخر من كتابه العزيز: (في صُحُفٍ مُكَرَّمَةٍ مَرْفوعة مُطهّرة بِأَيْدي سَفَرَةٍ كِرامٍ بَرَرَةٍ) [عبس 13-16]. ولكننا إذا ربطنا المقسَم به بالمقسَم عليه نجد لفظ (المطهّرون) يُحِيلُنا على معنى آخر غير الملائكة، وهو معنى قد أشار إليه بعض القدماء، إنه معنى ارتباط هذا القرآن بالعلم والمعرفة والبحث في هذا الكون الواسع الذي أمرنا الله عز وجلّ بتدبر آياته فيه والبحث في أسرارها وما يمكن أن توحي إليه من معان عجيبة، قال في فتح القدير:

"والعرب تعد المعرفة بمواقع النجوم ومنازلها من أَجَلّ العلوم ويستدلون بها على الطرقات والأوقات والخصب والجدب"(34).

وبهذا المعنى لا يكون المقصود من المَسّ في هذه الآية المسّ المادي الذي يكون بالجوارح وإنما يكون مسّاً معنوياً فكرياً على ما نص عليه الراغب الأصفهاني عند تعرضه لهذه الآية بقوله: "أي لا يبلغ حقائق معرفته إلا مَن طهّر نفسه وتنقّى مِن درن الفساد"(35) وعلى ما نص عليه غيره من المفسرين كقول بعضهم: "وقال الفراء: لا يجدّ طعمه ونفعه وبركته إلا المطهّرون وقال الحسين

بن الفضل: لا يعرف تفسيره وتأويله إلا من طهّره الله من الشرك والنفاق"(36) وقول بعضهم الآخر: "إن فيه إشارة إلى أنه لا ينبغي لمن لم يكن طاهر النفس.. أن يمس بيد نفسه وفكره معاني القرآن الكريم وقيل أيضاً يجوز أن يقال المعنى لا يصل إلى أدنى حقائق أسرار القرآن الكريم إلا المطهرون من أرجاس الشهوات وأنجاس المخالفات"(37)؛ فكأنه قيل: كما أن النجوم ومواقعها والوقوف على جميع ما يحيط بها من أسرار لا يتأتى إلا بتدبُّرٍ وتَفَكُّرٍ وصفاء ذهن فكذلك دقائق هذا القرآن وأسراره لا يقف عليها إلا من زكيتْ نفسُه ووفّقه الله إلى تدبّره أحسن تدبّر كما قال سبحانه: ﴿سأصرفُ عن آياتي الذين يتكبرون في الأرض بغير الحق﴾ [الأعراف 146)، إذ جاء عن قتادة أن معنى ذلك: سأمنعهم فهم كتابي(38) وهو نفس التفسير الذي ارتضاه ابن كثير بقوله: "أي سأمنعهم فهم الحجج والأدلة الدالة على عظمتي وشريعتي وأحكامي"(39).

ولكن يُستَشَفّ من كلامه أنه قد صرف معنى الآيات هنا إلى معناها العام الذي يعني الآيات الكونية –الدالة على عظمة الله كما ذكر– والآيات القرآنية الدالة على شريعته وأحكامه، وهو ما ارتضاه الطبري أيضاً بعد أن ذكر الخِلاف في ذلك –بقوله: "وأَوْلَى الأقوال في ذلك بالصواب أن يقال إن الله أخبر أنه سيصرف عن آياته وهي أدلته وأعلامه على حقيقة ما أَمر به عبَاده وفرض عليهم من طاعته في توحيده وعدله وغير ذلك من فرائضه، والسمواتُ والأرض وكل موجود من خلقه فمن آياته والقرآن أيضاً من آياته"(40)، والصرف هنا كما ذكر ابن تيمية هو منعهم بالطبع على قلوبهم فلا يكادون يتفكرون فيها ولا يعتبرون بها(41). وقد أقرّ ابن تيمية في (الفتاوى) صحة الرأيين معاً عن طريق الإشارة والقياس فقال: "فمن سمع قول الله تعالى لا يمسه إلا المطهرون وقال إنه اللوح المحفوظ أو المصحف فقال كما أن اللوح المحفوظ الذي كتب فيه حروف القرآن لا يمسه إلا بدن طاهر فمعاني القرآن لا يذوقها إلا القلوب الطاهرة وهي قلوب المتقين كان هذا معنى صحيحاً واعتباراً صحيحاً ولهذا يروى هذا عن طائفة من السلف قال تعالى: ﴿ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين﴾ وقال: (هذا بيان للناس وهدى وموعظة للمتقين) وقال: ﴿يهدى به الله من اتبع رضوانه سبل السلام﴾ وأمثال ذلك"(42).

وبهذا المعنى تكون مواقع النجوم المقسَم بها هنا هي مساقطها ومغايبها لا ما رجّحه بعضهم من أنها مواقع تنجيم القرآن (أي مواقع نزوله منجّماً شيئاً بعد شيء)، وهذا المعنى هو الذي ارتضاه الطبري في تفسيره فقال: "وأَوْلَى الأقوال في ذلك بالصواب قول من قال معنى ذلك فلا أقسم بمساقط النجوم ومغايبها في السماء وذلك أن المواقع جمع موقع والموقع المفعل من وقع يقع موقعاً فالأغلب من معانيه والأظهر من تأويله ما قلنا في ذلك، ولذلك قلنا هو أولى معانيه به"(43) وابن القيم معتمداً على ملاحظة جميع سياقات هذا اللفظ –في تبيانه بقوله: "ومن حُجّة من قال هي مساقطها عند الغروب أن الربّ تعالى يُقسِم بالنجوم وطلوعها وجريانها وغروبها، إذْ فيها وفي أحوالها الثَّلاث آية وعبرة ودلالة ويُرجّح هذا الرأي أيضاً أن النجوم حيث وقعت فالمراد منها الكواكب(44)" (45).

والجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن ابن القيم قد تنبّه إلى وجود علاقة بين المقسَم به والمقسَم عليه، لا تكمن في المسّ الذي ذكرنا أنه مسّ فكري، بل في القرآن في حد ذاته، إذ يقول رحمه الله: "المناسبة بين ذكر النجوم في القسم وبين المقسم عليه وهو القرآن من وجوه: أحدُها أن النجوم جعلها الله يُهتدَى بها في ظلمات البر

والبحر وآيات القرآن يُهتدَى بها في ظلمات الجهل والغيّ، فتلك هداية في الظلمات الحسيّة وآيات القرآن في الظلمات المعنوية، فجمع بين الهدايتين"(46). وهذا الرأي حسن جداً في بيان المماثلة بين النجوم والقرآن الكريم، وهو أحسن وألطف من الانسياق وراء فكرة العظمة وتفخيم المُقسَم به التي ذكرها بعض المفسرين في هذه الآية بالذات.

***

هوامش الدراسة:

(1) C. Peirce, lettre to welby, ed. I. Clieb, New haven, 1953, p 32.

(2) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1. 1998. 119/2.

(3) انظر: نفس المصدر 126/2.

(4) انظر: د. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها. منشورات الاختلاف، الجزائر. 2002. ص39-40.

(5) د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. ط1. 1987. ص 35.

(6) انظر: نفس المرجع ص 37.

(7) نفس المرجع ص42-43.

(8) إلا أنهم لم يطبّقوه بنفس الكيفية التي طَبَّقَتْه بها الدكتورة بنت الشاطئ، أي أنهم لم يتناولوا به هذا الضرب المهم من القسَم في القرآن.

(9) الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فنّيْ الرواية والدراية في علم التفسير. دار الفكر، بيروت. 420/5.

(10) البغوي، معالم التنزيل، ت: خالد العك ومروان سوار. دار المعرفة. بيروت. ط2، 1987. 474/4.

(11) الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني. دار إحياء التراث العربي، بيروت. 100/30.

(12) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن. ت: أحمد عبد العليم البردوني. دار الشعب، القاهرة. ط2. 1972. 11/20.

(13) الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن. دار الفكر، بيروت. 154/26.

(14) روح المعاني 177/26.

(15) جاءت هذه الآية بعد قوله تعالى: (.. لتبين لهم الذي اختلفوا فيه..)، وقد ذكر الزمخشري أن بعض الذي اختلفوا فيه البعث لأنه كان فيهم من يؤمن به كمعبد المطلب. (الكشاف. ج2 ص 416).

(16) وذلك في قوله تعالى: ﴿أئذا متنا وكنا تراباً ذلك رجع بعيد﴾ [ق3].

(17) روح المعاني ج 26 ص 174.

(18) إلا ما ذكره الألوسي رحمه الله من فهم دقيق عن بعض العلماء الذين اعترضوا على مَن قال أن تشقق الأرض بالعيون لا بالنبات، حيث قال: (وقيل تشققها بالعيون وتُعقّب بأنّ وصف السماء والأرض عند الإقسام بهما على حقيقة القرآن الناطق بالبعث بما ذكر من الوصفين للإيماء إلى أنهما في أنفسهما من شواهده وهو السر في التعبير عن المطر بالرجع وذلك في تشقق الأرض بالنبات المحاكي للنشور حسبما ذكر في مواضع من التنزيل لا في تشققها بالعيون) (روح المعاني ج: 30 ص: 100).

(19) تفسير ابن كثير ج3 ص549.

(20) نفس المصدر ج3 ص209.

(21) ابن قيم الجوزية، التبيان في أقسام القرآن. دار الفكر. ص 3.

(22) نفس المصدر. ص 67.

(23) روح المعاني 71/5.

(24) انظر: فتح القدير. 138/3.

(25) ذكر ابن كثير أن هذا هو مذهب الجمهور.

(26) ولكنه حين بحث في المناسبة بين المقسم به والمقسم عليه انساق كثيراً إلا في بعض المواضع على الرغم من تفطنه لوجود المناسبة بينهما- وراء فكرة العظمة ودلالة الآيات المقسم بها على قدرة خالقها. انظر مثلاً ج9 ص 24-130-157-163-237-253-330. ومن دلائل تفطنه للمناسبة الجامعة واطرادها بين المقسم به والمقسم عليه في القرآن الكريم قوله في موضع آخر: .. لا سيما وأني لم أقف على بحث فيه، ولا توجيه يشير إليه، ولكن مع التتبع وجدت اطراده في مواضع متعددة، وجدير بأن يُفرَد برسالة (أضواء البيان 73/9)، والملاحظ على عمله في هذا الصدد وإن كان له فضل السبق أنه لم يكن دقيقاً دقة العمل الذي قدمته بنت الشاطئ مستمدةً دلالاته من روح القرآن وما يكتنف آياته من قرائن مقالية ومقامية.

(27) محمد الأمين الشنقيطي وعطية محمد سالم، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن. عالم الكتب، بيروت، دون ط. 69/9.

(28) انظر: الجامع لأحكام القرآن17/ 223-224 وفتح القدير 335/5 والبيضاوي، تفسير البيضاوي. ت: عبد القادر عرفات العشا حسونة. دار الفكر، بيروت. 1996. 419/5.

(29) فتح القدير 335/5.

(30) روح المعاني 154/27.

(31) التبيان في أقسام القرآن 142-143 بتصرف.

(32) ونظير هذا الصنيع الذي يذهب بمقاصد بعض آيات القرآن الكريم أن تُضرَب الأمثال بالآيات، فيشيع ذلك المعنى المقصود من المثل على أنه هو المعنى المراد في تلك الآية التي ضُرب بها المثل فيغطي على الدلالة الحقيقية لها، ومثال ذلك ما لمستُه عند العامة -وكثير من الخاصة- عندما كنت أسألهم عن المقصود من قوله تعالى: ﴿فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون﴾ فيجيبون بأن المعنى فاسألوا العلماء فهُم قد فهموا أن أهل الذكر هم العلماء من خلال تردد هذه الآية كمثل سائر في الرّد على كل من لا يعرف شيئاً فيُطلب منه أن يعود إلى أهله (أي المتخصصين فيه) فيسألهم عنه، وهذا بلا شك يُذهبهم عن القصد من أهل الذكر الذين هم في هذه الآية أهل الكتاب من اليهود والنصارى كما جاء في كتب التفسير وكما يدل عليه سياقا الآية المقامي والمقالي، فالأول يتمثل في سبب النزول الذي ذُكر فيه أن مشركي مكة أنكروا نبوة محمد ﷺ وقالوا: الله أعظم من أن يكون رسوله بشراً فهلاّ بعث إلينا مَلكاً (أسباب النزول للواحدي ص 229) فأنزل سبحانه: ﴿وما أرسلنا من قبلك إلا رجالاً نوحي إليهم فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون﴾ أي أن هذه سُنّة من سُنن الله التي لا تبديل لها، وهي أن لا يبعث إلى عباده رسلاً إلا من جنسهم، و ما دام أن العرب لم يعرفوا كتباً سماوية من قبلُ فقد طالبهم القرآن بأن يعودوا فيسألوا من عرفوا ذلك كاليهود والنصارى. أما الثاني -وهو السياق اللغوي- فيتمثل فيما جاء بعد هذه الآية مباشرة من قوله: ﴿بالبيّنات والزبر﴾ في سورة النحل الآية 44 وقوله: ﴿وما جعلناهم جسداً لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين﴾. وبهذا المعنى يكون قطع هذه الآية عن سياقها الحالي أو المقامي الذي وردت فيه وربطها -في أذهان أكثر الناس بسياق المثل الذي يُضرب بها، وكذا قطعها عما جاء قبلها وبعدها في السياق اللغوي- كالذي يحدث لو قلنا: (فويل للمصلين) ولم نأت بما بعده من كلام- قد أبعَدها تماماً عن المعنى الذي يريده الشارع سبحانه وتعالى.

ولعل هذا ما جعل بعض العلماء يُكَرِّهون ضرب الأمثال بالقرآن، أو أن تُتلى الآية عند شيء يعرض من أمور الدنيا، بل وجعله بعضهم من الاستخفاف بالقرآن الكريم. ومن ذلك قول ابن شهاب: لا تناظر بكتاب الله ولا بسنة رسول الله، قال عبيد شارحاً-: يقول لا تجعل لهما نظيراً من القول أو الفعل. (انظر: البرهان في علوم القرآن 483/1).

(33) التبيان في أقسام القرآن 143-144.

(34) 125/3.

(35) الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن. ت: نديم مَرعشلي، دار الكتاب العربي ومطبعة التقدم العربي. 1972. مادة (طهر).

(36) فتح القدير 160/5 والجامع لأحكام القرآن 226/17.

(37) روح المعاني 162/27-163.

(38) الجامع لأحكام القرآن 7/ 283.

(39) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم. دار الفكر، بيروت، 1981. 248/2.

(40) جامع البيان 60/9.

(41) روح المعاني 60/9.

(42) كتب ورسائل وفتاوى ابن تيمية في التفسير. مكتبة ابن تيمية ج: 13ص: 242.

(43) جامع البيان 204/27.

(44) ولعل ما يؤكد هذا المعنى أيضاً تفسير بعضهم للبروج بأنها (في اللغة القصور والمنازل والمراد بها هنا- يعني في قوله تعالى: ﴿ولقد جعلنا في السماء بروجاً﴾ [الحجر 16]- منازل الشمس والقمر والنجوم السيّارة وهي الاثنا عشر المشهورة كما تدل على ذلك التجربة).

(45) التبيان في أقسام القرآن 137.

(46) نفس المصدر 138/1.

❑❑❑

في

أمنيات الشعراء المحبّين

ثائر زين الدين - سورية

عرفت حياةُ العربِ في جزيرتهم ضروباً من العيش شديدة القسوةِ والخشونة، وقد لعبت الطبيعة دوراً حاسماً في ذلك، وانعكسَ الأمرُ على مُجملِ العلاقات الاجتماعيةِ الناظمة لحياتهم، وإن كانت أشكالُ معيشتهم تلك قد بدأت تتغيّر، ويغلبُ عليها شيءٌ من اللين، بعد فتوحاتهم الكثيرة، واستتباب شؤون الحكم للأمويين بلا مُنازع؛ فإنَ تغيّر العلاقات الاجتماعية الراسخة لم يكن مواكباً لتغيّر أنماط الحياة. وإذا سَلّمنا أن الخلفاءَ والولاةَ والأمراء كانوا دائماً قادرينَ على تجاوز تلكَ العلاقات؛

بل تسخيرها لصالحهم، فإن معظم أفراد الشعب خضعوا لها، ومن ذلك تلك التقاليد التي كانت تحكمُ علاقة الحب في المجتمع العربي؛ أليسَ من الغريب مثلاً أن تُمنَعَ المرأةُ عن رجلٍ يحبّها إذا ما ذكرَ محاسنها ومواطن فتنتها، وعبر عن حبّه لها شعراً؟، أليسَ من الغريب والطريف في أن تستجيب المؤسسةُ الرسميّة ممثّلةً بالخليفةِ (أو ولاته) للعرف الاجتماعي، فتهدر دمَ الشاعر لأهل المرأة وعشيرتها إذا ما قاربَ منازلهم، أو عثروا عليهِ في حيّهم، في الوقت الذي يصرخُ فيه الخليفة قائلاً: أتيتُ النساءَ حتّى ما أُبالي امرأةً أتيتُ أم حائطاً(1)، في مثلِ هذهِ الظروف ((تبدأُ رحلة العذاب الطويلة بين العاشق من جهة، ونفسِهِ ومجتمعِهِ والقدرَ، من الجهات الأُخرى..

وغالباً ما كانَ الشعرُ سبيلهُ الأوحد للخلاص الوهمي والسكينة المهتزّة، ينفثُ فيها أشجانَ صراعِهِ وأحيلامَ روحه، وأصداء حشرجته مع الحياة والموت))(2).

> لقد انصاعَ الشعراءُ المحبّونَ صاغرين لتقاليد مجتمعهم، ومن لم يفعل كنفر من العذريينَ مثلاً، دفعَ ثمنَ ذلك غالياً من صّحتِهِ الجسديّة والروحيّة

ـ كما عَبّر الناقد يوسف سامي اليوسف حين وصفَ ما يحدثُ للشاعر العذري من ((الانخلاع في الروح الفردي))، ولهذا كان الشعر العُذري الناتج عن تجربة الحبِ هذه ((وجعاً قل أن أفرزت حركةُ الشعر العربي مثيلاً لَهُ. فالشاعِر العُذري يعيشُ في بؤرةِ التوتر الكثيفة، أو في الانشطار إلى ذاتين، إحداهما أصيلة من صنع الطبيعة،

وهـي نزعـة إلـى العشـق.. وأُخراهُمـا اصـطناعيّة ومقحمـة علـى الأصـالة مـن صـنع المجتمـع))(3) وإذا كانتِ الأمنياتُ شيئاً مُلازماً لعاطفة الحبِ في كـل مكـانٍ وزمـان، وحتـى فـي لحظـاتِ الوصـالِ وسقوط العقبات والصعوبات أمام المحبّين، فما بالـك إذاً حـين يكـونُ الحُـبُّ مفعومـاً ومرصـوداً بعيـونِ الوشـاةِ والرقبـاءِ والعُـذّال... إن ذكـر مثـل هـؤلاء وإضـافة: الرسـول والمسـاعد والسـفير وكـاتم السِر واللائِم والنّمام؛ ممّا يحفَلُ بـهِ قاموسُ الحب العربي القديم يشيرُ إلى الظرف الاجتماعي الذي تنبتُ فيهِ هذهِ النبتة ولعلّهُ أيضاً يعلّلُ بصورةٍ ما كثرةَ الأمنياتِ وغرائبيتها في قصائد شعراء الحب العرب، وقد وددتُ في هذا المقال أن أضـعَ بينَ يـدي القـارئ الكـريم طائفـةً متنوّعـةً من الأمنيات التي أطلقها شاعرُ الحب العربي في أزمنة مختلفة ومتباعدة، سواء كان شاعراً عُذريّاً أم غير عذري، وسواء كانَ أميراً أم من عَامةِ الناس، على أن كل هـذهِ الأمنيـات تتعلّـقُ بالحـب بـين الرجـل والمرأة، فلأمنياتِ المتصوّفينَ وغيرهم بابٌ آخر.

1 . أمنياتُ الوصال

والصفاء

وتجديد ما انقطعَ من حبل الود:

إن مثـل هـذهِ الأمنيـات هـو الأكثـر شـيوعاً فـي قصـائد الشـعراء، إن وصـلَ المحبوب حلـمٌ دائـمٌ للعاشق وهو غايـةُ العشق ومبتغاه، وقد قال ابن حزم في ذلك: ((ولولا أن الدنيا دار ممّر ومحنة وكدر، والجنّة دار جزاء وأمان من المكاره، لقُلنا إن وصلَ المحبوبِ هو الصفاء الذي لا كدرَ فيه، والفرح الذي لا شائبةَ فيه، ولا حزنَ معه، وكمال الأماني ومنتهى الأراجي))(4).

وفـي لحظـاتِ الوصـالِ المرجّـوةِ يشـعرُ العاشقان كما يقول صادق جلال العظم ((أنهما خرجا من نطاقِ صيرورةِ الزمن ولامسا حالة تذوبُ فيها المتناقضات والمتنافيات لتجتمـعَ فـي لحظـةٍ مطلقة حققاها مع تجربتهما، فيشعرانِ بحلٍ من كل ارتباط، وبأن كلاً منهما مجعولاً للآخر منذ بداية الزمان، ويرفضانِ كل ما من شأنِه أن يخلَعَ طابعاً نسبيّاً على علاقتهما فيتوهّمان أنه يمكن لحالهما أن يدوم إلى أبد الآبدين))(5)، ولهذا فقد لا تجدُ شاعراً عاشقاً إلا وعَبّر عن أمنيتِهِ بوصل محبوبهِ هاهو ذا قيسُ بن الملوّح يقول:

ألا ليـتَ شـعري هـل أبيـتّنَ ليلـةً

أنـاجيكُمُ حتـى أرى غُـرّةَ الفجـرِ(6)

ويقولُ أيضاً وقد بخلت ليلى بتقديمِ ما يروي ظمأ العاشق، وهي دعوة مبطّنة للوصال:

ألا ليـتَ ليلـى أطفـأت حَـرّ زفـرةٍ

أُعالجُهـا لا أسـتطيعُ لهـا ردّا(7)

ولجميل بثينة في هذا البابِ ما لصاحبِهِ من أمنيات فها هو ذا يقول:

ألا ليـتَ شـعري هـل أبيـتّنَ ليلـةً

بـوادي القُـرى إنّـي إذاً لسـعيدُ

وهـل ألقـين فـرداً بثينـةَ مَـرّةً

تجـودُ لنـا مـن وَدّهـا ونجـودُ(8)

وهو أيضاً يتمنّى أن يبيتَ في موقعٍ ينبتُ النخلُ في أسفله ويفوحُ المسكُ في جنباتِهِ فتبدو الأمنيةُ عاديّة لا صلةَ لها بالمحبوب؛ لكنَهُ يختمُ البيت الثاني مستدركاً أن هذا المسك ما كانَ لَهُ أن يضوعَ في الوادي لو لم تجرّ به ذيول أثوابِها المحبوبة:

ألا ليـتَ شـعري هـل أبيـتنّ ليلـةً

بـأبطحَ فيّـاحٍ بأسـفلِهِ نخـلُ

يفـوحُ علينـا المسـكُ فيـهُ، وإنّمـا

بـه المسكُ إن جَرّت بـه ذيلها جملُ(9)

وجميلُ هذا يُزجي الأمنيات تباعاً حين تُزّفُ بثينـة إلـى سـواه، راجيـاً أن تعـودَ أيـامُ الوصـالِ والصفاء وسيكون سعيداً بالزهيد الذي كانت تبذلُهُ المحبوبة:

ألا ليـــتَ أيـــامَ الصـــفاءِ تعـــودُ

ودهـــراً تـــولّى يـــا بثـــين جديـــدُ

فنغنـــى كمـــا كُنّـــا نكـــونُ وأنـــتُمُ

صـــديقٌ وإذْ مـــا تبـــذلينَ زهيـــدُ(10)

ومن ذلك أبياتٌ لابن الدُمينة يختِمُها بأمنيةٍ غريبة:

يـا ليـتَ شـعريَ والإنسـان ذو أمـلٍ

والـــنفسُ أذكَـــرُ شـــيءٍ لا يواتيهـــا

هـلْ تـردعنَ نـوىً للحـي جامعـةً

فـيهم أميمَـــةُ قـــد فـــاءت قواصـــيها

أبلـــغ أميمـــةَ أنـــي لســـتُ ناســـيها

ولا مطيعـــاً بظهـــر الغيـــب واشـــيها

يـا ليتنـا فَـرَدا وحشـيٍ نبيـتُ مَعـاً

نرعـى المِتـانَ ونحظـى فـي فيافيهـا(11)

ومن الأمنيات المشابهةِ ما جاءَ على لسان كُثّير عَزّة إذْ يقول:

فيـا ليـتَ شِـعري والحـوادثُ جَمّـةُ

متـى تجمَـعُ الأيـامُ يومـاً بهـا شملا(12)

وحـينَ يجـيءُ هـذا اليـوم تقبـلُ المحبوبَـةُ غاضـبةً .لسببٍ لم يروهِ مؤرخّو الأدب .وقد أقسمت ألا تُكلّمَ كثيرّاً ((فإذا تفرّقَ الناسُ من مُنىً لقيتهُ فحيّتِ الجمَلَ ولم تحيّه)) فإذا بهذهِ الحادثة تمنَحُ الشِعرَ أمنيةً من أطرفِ ما يمكن أن نقرأ:

حيّتـكَ عَـزّةُ بعـدَ الهجـرِ وانصـرفَتْ

فحيـي ويحـكَ مـن حيّـاكَ يـا جَمَـلُ

لـو كنـتَ حييتَهـا مازلـتَ ذا مِقـةٍ

عنـــدي ولا مَسّـــكَ الإدلاجُ والعَمَـــلُ

ليـتَ التحيّـةَ كانـت لـي فأشـكُرُها

مكـانَ يـا جَمَـلٌ حُيّيـتَ يـا رَجُـلُ(13)

وهذا ابن ميّادة الشاعِر العاشق يتمنّى لو يَجِدُ سبيلاً إلى حبيبته أم جحدر بنت حسّان المُريّة وقد خرجَ بها رجلٌ شاميٌ زوجةً له:

ألا ليـتَ شـعري هـل إلـى أم جُحـدرٍ

سـبيلٌ؛ فأمـا الصـبرُ عنهـا فـلا صـبرا

إذا نزلـــت بُصـــرى تراخـــى مزارُهـــا

وأغلـــقَ بوّابـــانِ مـــن دونِهـــا قصـــرا

فهـل تـأتيني الـريحُ تـدرُجُ موهنـاً

بريّـــاكِ تعـــروري بهـــا جَرَعـــاً عُفـــرا

فلـــو كـــانَ نـــذرٌ مُـــدنياً أمّ جُحـــدُرٍ

كفـى بـذرا الأعـلام مـن دوننـا سُـترا(14)

فإذا نأتِ الحبيبة ولم يبقَ بين الشاعرِ وبينها إلا ((مخفيـات الرسـائل))، عـادَ كعـادةِ العشّـاقِ يتمنّى أن يعودَ زمن الوصل:

فيـا ليـتَ رثّ الوصـلِ مـن أم جحـدرٍ

لنـــا بجديــــدٍ مــــن أُولاكَ البـــدائِلِ

ولـم يبـقَ ممـا كـان بينـي وبينَهـا

مــن الــودِ إلا مخفيــات الرســائِلِ(15)

وقد يبلغُ الشوقُ إلى المحبوب مبلغاً يتمنّى فيه الشاعرُ أن يتمَّ اللقاءُ والوصالُ ولو في جهنم، وهذا ما كان من شأن ديك الجن الحمّصي الذي يقول:

ألا ليتنـا كنـا جميعـينِ فـي الهـوى

تضـــمُّ علينـــا جنّـــةٌ أو جهـــنّمُ(16)

2 . أمنيات معرفة ما في

ضمير المحبوب:

يقولُ رولان بـارت فـي كتابـه ((شـذرات مـن خطـاب فـي العشـق)): ((يجتهـدُ العاشـقُ لـيفهمَ ويعـرفَ المعشـوق (بحـدِ ذاتـه) بطباعِـهِ ونفسـيتِهِ وعصـابه، بشكلٍ مستقل عن المعطيات الخاصـة بالعلاقــة العشـقيّة: أجـد نفسـي أسـير التنــاقض التالي: فمن جهة أعتقدُ بأنني أعرفُ الآخر أكثر من معرفتي لأيٍ كان، وأؤكّدُ لهُ ذلك مزهوّاً: ((أنا أعرفك، ولا أحد يعرفك أكثر منّـي!))، ومن جهة ثانيـة، تسـيطرُ علـيّ مسـلّمة مفادهـا: أن الآخـر عصـيٌ على الفهم، لا يمكن معاينتُه أو الإمساك بــه. لا يمكننــي كشـف كنهــه، أو التوغّـل فــي أصولهِ، وفك رموزه))(17). من هذا القبيل نستمع إلى كثيّر عَزّة يقول:

وددتُ ومـــا تغنـــي الـــودادَةُ أنـــي

بمــا فــ ضــمير الحاجبيّـــةِ[1] عـــالمُ

فــإن كــان خيــراً سَــرّني وعلمتُــهُ

وإن كـان شـراً لـم تلمنــي اللــوائمُ(18)

3 . تمني الموت للنفس

أو للمحبوب:

تؤكّدُ معظمُ الأدبيّات التـي عالجت موضوع الحب أنـه مـرتبطٌ بـالموتِ بربـاطٍ وثيـق جداً وقد عالَجَ النقد العربيُ القديم هذا الأمر فأفردَ ابن حزم بابــاً مــن كتابِــهِ ((طــوق الحمامــة فــي لألفــةِ والآلاف)) لهـذا الشـأن، ووضَـعَ أبـو بكـر السـرّاج كتاباً ضـخماً أسماه ((مصـارع العشّـاق)) روى فيـه ما لا يُحصى من الحكايات التي تدورُ حولَ موتِ المحبّين بسبب رقّة الطبعِ، وعُظمِ الإشفاقِ والوجد. وخصّ الإمامُ ابن الجوزي أخبارَ من قُتِلوا بسبب العشـقِ ومـن قَتَلـوا معشـوقاتهم بعـدةِ فصـول مـن كتابِـهِ ((ذمّ الهـوى))، والأمـرُ لـيسَ خاصـاً بـالعربِ وحدهم فقد كتبَ الأديب الألماني إميل لودفيغ في كتابـه ((الحيـاة والحـب)): ((وفـنُّ الحـب الأصـليُّ غريبٌ عن الأمريكي أيضاً لما ليسَ بينَ الأمريكي والموت من أُلْفَة، وفي الشعر الأوربـيّ، وفـي اثنتـي عشرةَ لغـةً، تجد المـوت مُرتبطـاً فـي الحـبِ دَوْمـاً، وما كان للذي ينكر الموت كالأمريكي، أن يدركَ جميع مظاهر الحبِّ الذي هو أخو الموت))(19).

ويقولُ في موقعٍ آخر من الكتاب: ((ثبتَ أن الحُـبّ فـي كـل دور وتحـتَ كـل سـماء ولـدى كـل جيـل حـادثٌ جُثمـانيٌّ، وقـد يكـون الحـب غيـرَ ذي نتائج روحيّةٍ، والحبُ قد حدثَ على هذا الوجه في ألوف المرّات، ولكن الحب لم يحدث قط بلا نتائج جُثمانيّة))(20)، ولعلّنا من كل هذا نصلُ إلى قول صادق حلال العظم: ((يتميّزُ الحب الذي ترك أثراً هاماً فـي تـاريخ الإنسـان وأدبـه وفكره بكونِـهِ شـقيّاً تعيساً بائساً. إنـهُ الحب الـذي لا يعرف النهايـات السـعيدة لأنـه دومـاً حليف المآسي، وقرين الموت والدمار والخراب، وكأنّه قوّة تتسلط على الإنسان تسلط القدر المكتوب، فتدفعُه إلـى مصـيرٍ مظلم

[1] الحاجّبية: عَزة، من بني حاجب.

محتوم لا حياد عنه البتّة [....]. كان مشاهير العشّاق يختارونَ دوماً تقديم حبهم على جميع الاعتبارات الأخرى المتصلة بالحياة، وباختيارهم حبهم كانوا يختارون أيضاً طريق البلاء والشقاء والموت))(21)، ولعلّ تلكَ الأمنيات بالموت التي وصلتنا في أشعار الشعراء العُشّاق . ولاسيّما العذريين منهم . كانت المقدّمات الطبيعيّة لبلوغهم تلك النهاية الفاجعة، مع أن علينا في هذا المقام ألا ننسى أن عدداً غير قليلٍ من مثل تلك الأمنيات يأتي بمثابةِ حلولٍ يستنبطها العقلُ لحالةِ التوتر، التي بلغتها نفس الشاعر العاشق، ومهما ((تكونُ الحلول خادعةً فهي تؤمّن للعاشق . على الرغم من ملامحها التي غالباً ما تكون مأساوية . هدوءاً عابراً، مناورة استيهامية تسعى لإيجاد مخارج ممكنة للأزمة العشقيّة))(22). يقولُ جميل بثينة متمنّياً الموت:

يا ليتني ألقى المنيّةَ بغتةً

إن كان يومُ لقائكمْ لم يُقْدَرِ

أو أستطيعُ تجلّداً عن ذكركم

فأفيقُ بعدَ صبابتي وتفكّري

لو قد تجنُّ كما أجنُّ من الهوى

لعذرتِ أو لظلمتِ إنْ لم تعذرِ

يهواكِ ما عشتُ الفؤاد فإن أمتْ

يتبع صدايَ صداكِ بينَ الأقبُرِ(23)

وقال ابن حزم وقد نُعيَ إليهِ بعض من يحب، ففرّ بنفسِهِ نحو المقابر:

وددتُ بأن ظهر الأرض بطنٌ

وأن البطنَ منها صار ظهرا

وأني متُّ قبلَ ورودِ خطبٍ

أتى فأثارَ في الأكبادِ جمرا

وأن دمي لمن قد بانَ غَسْلٌ

وأن ضلوع صدريَ كنَّ قبرا(24)

أما مجنون ليلى فكثيراً ما يتمنَّى الموت، ومن ذلك قوله:

ألا ليتني قدْ متُّ شوقاً ووحشةً

بفقدِكِ ليلى والفؤاد عميدُ(25)

وقد يتمنّى الموتَ والاجتماع في لحدٍ واحد، إن عَزّ اللقاء في الحياة:

ألا يا ليت لحدكِ كان لحدي

إذا ضمّت جنائِزنا اللحودُ(26)

وقد يتمّنى الشاعرُ . وهذا من أغرب ما يمكن أن نقرأهُ في الشعر العربي . موت المحبوبة؛ ولنا أن نتخيّل كم من الألم والعذاب والحرمان يكمنُ خلف مثلِ هذهِ الأمنيّة، يقولُ نجبة بن جنادة العُذري:

سرتْ لعينكَ سلمى عند مغفاها

فبتَ مُستلهياً من بُعدِ مسراها

فقلتُ أهلاً وسهلاً من هداكَ لنا

إن كنتَ تمثالها أو كنتَ إيّاها

من حُبّها أتمنّى أن يُلاقيني

من نحوِ بلدتِها ناعٍ فينعاها

كيما أقولَ فراقٌ لا لقاءَ لَهُ

وتضــمرُ الــنفسُ يأســاً ثُــمّ تســلاها

ولــو تمــوتُ لراعتنــي وقلــتُ لهــا

يـا بـؤس للمـوت ليت الـدهر أبقاهـا(27)

4 . أمنيات تتعلق بالعاذلِ والللائم:

كثُرت شكوى الشعراء العرب القُدامى من العُذّالِ واللوّام والرقباء، حتى أصبَحَ الحديث عنهم موضوعاً من موضوعات الشِعر نفسه، والعاذلُ كما يقولُ ابن حزم أنواع: ((أوّلهم صديق قد أسقطتَ مؤنةَ التحفّظ بينكَ وبينه، فعذلُهُ أفضل من كثير المساعدات، وهي من الحضّ والنهي، وفي ذلكَ زاجرٌ للنفس عجيب، وتقوية لطيفة لها عرض وعمل، ودواءٌ تشتدُّ عليهِ الشهوة، ولاسيّما إن كان رفيقاً في قوله، حسن التوصّل إلى ما يُراد من المعاني بلفظهِ، عالماً بالأوقات التي يؤكَّدُ فيها النهيُّ)) والنوعُ الثاني ((عاذلٌ زاجرٌ لا يفيقُ أبداً من الملامة، وذلكَ خطبٌ شديدٌ وعنْدٌ ثقيل))(28).

يقولُ عمر بن أبي ربيعة:

يا ليتَ من لامنا في الحُبِ مَرّ بـهِ

ممّـا نُلاقـي، وإن لـم نُحَصـهِ العُشُـرُ

حتــى يــذوقَ كمــا ذقنــا فيمنَعُــهُ

ممـا يلـذُّ، حديثُ الـنفسِ والسَـهَرُ(29)

والأمنيةُ هنا لا تنطوي على شر أو قباحة؛ فالشاعر يتمنّى للائِمِهِ أن يقعَ في الحُبِ كي يُلاقي ما يُلاقيه المحب، فيحرمَ بذلكَ من لَذاذاتِ الحياة، ولا يبقى له إلا السهر والتفكير ومخاطبة النفس ونجواها.

والغريب أن الملوك أنفسهم لا ينجونَ من عيونِ الرقباء والعذّال والحسّد في الحب؛ فها هوذا سيف الدولة الحمداني الفارس والشاعر يخافُ على جاريته المحبوبة (وهي من بناتِ ملوك الروم) عيونَ الحسّاد والأعداء، فينأى بها بعيداً عن الناس، ويفضّلُ بعدُها عنه مع بقاء الودِ على قربها تحت العيون:

راقبتنــي العيــونُ فيــكِ فأشــفقتُ

ولــم أخــلُ قــطُ مــن إشــفاقِ

ورأيــتُ العــدوَ يحســدني فيــكِ

مُجــدّاً، بــأنفسِ الأعــلاقِ

فتمنيــتُ أن تكــوني بعيــداً

والــذي بيننــا مــن الــودِ بَــاقِ

رُبّ هجـرٍ يكـونُ مـن خـوفِ هجـرٍ

وفــراقٍ يكــونُ خــوفَ فــراقِ(30)

ولعلَّ من غرائب الأمور أن يسعى العاشقُ عامداً إلى ((استجلاب العذلِ على نفسه ليشعرَ بنعمة التحدّي ونشوة الفوز))(31) كما يرى صادق جلال العظم، وكما عَبّر ابن حزم نثراً وشعراً ومن ذلك قوله:

أحــبُ شــيءٍ إلــيَ اللــومُ والعــذَلُ

كــي أســمَعَ اســمَ الــذي ذكــراهُ لــي أمــلُ

كــأنني شــاربٌ بالعــذلِ صــافيةً

وباســم مــولايَ بعــدَ الشُــرب أنتقــلُ(32)

5 . تمنّي النأي والبعد عن الناس:

تكثرُ في شعر الحب عند العرب . حتى

يومنا هذا . أمنياتُ الابتعاد بالمحبوب عن الناس، اختطافه والطيران به بعيداً، أو الغوص بـهِ إلى أعماقِ ممالك البحار.. وما إلى ذلك حتى ليبدو الأمرُ للقارئ الأجنبي غريباً جداً، ولئن وجدنا في أعماق النفس البشرية أسباباً طبيعيّة تدفَعُ المُحبّ إلى مثل هذهِ الأمنيات، فإننا سنجدُ أسباباً أخرى غير طبيعيّة نردّها إلى الظرف التاريخي الاجتماعي.. فجميل بثينة مثلاً أمسى مبعوداً ومطروداً حين باحَ بسر المحبوبة، وقيس بن الملّوح (وغيرهُ من أمثاله) قضى ضحيّةَ جنون العشق، تحتَ ضربات حالات الرعدة، التي ألحّت عليه... وكثيرٌ من الشعراء العبيد قضى قتلاً حينَ سَمّى امرأةً من نساءِ سادتِهِ وما إلى ذلك.. وضمن هذا المناخ لن نستهجنَ أمنياتِ مجنون ليلى حين يقول:

ألا ليتنا كنّا غزالين نرتعي

رياضاً من الحوذانِ في بلدٍ قفرِ

ألا ليتنا كنّا حمامي مفازةٍ

نطيرُ ونأوي بالعَشيِّ إلى وكْرِ

ألا ليتنا حوتانِ في البحرِ نرتمي

إذا نحنُ أمسينا نلجلجُ في البحرِ

ويا ليتنا نحيا جميعاً وليتنا

نصيرُ إذا مُتنا ضجيعينِ في القبرِ

ضجيعين في قبرٍ عن الناسِ مُعْزَلٍ

ونقرَنُ يومَ البعثِ والحشرِ والنَشرِ(33)

وذروة الألم والغربة في هذهِ الأمنية نجدها في البيت الأخير، فالشاعر يتمنّى حتى بعد الموت أن يُدفنَ في مكانٍ بعيد ومنعزل عن الناس إلى جوار حبيبته.

ولأبي صخر الهذلي أمنية مُشابهة لأمنية المجنون، لكن الهذلي لا ينسى النّمامين!

تمنّيتُ من حبّي عُليّة أننا

على رمثٍ في البحرِ ليسَ لنا وَفْرُ

على دائمٍ لا يعبر الفُلك موجَهُ

ومن دوننا الأهوالُ واللجُجُ الخضرُ

فنقضيَ هَمّ النفسِ في غير رقبةٍ

ويُغرقُ من نخشى غيمتَهُ البحرُ(34)

والحقيقة أن لوعة الحب، مشفوعةً بالقسوةِ الاجتماعيّة، واضطرام الشهوة في نفس العاشق قد تدفَعُ بالشاعر إلى تمنّي ما لا يخطر على البال؛ فها هو ذا كثيّر عَزّة يقول:

ألا ليتنا يا عَزُّ كنّا لذي غنىً

بعيرينِ نرعى في الخلاء ونعزبُ

كلانا بهِ عرٌّ فمن يَرنا يقلْ

على حُسنها جرباءُ تُعدي وأجربُ

إذا ما وردنا منهلاً صاحَ أهلُهُ

علينا فما ننفكُ نُرمى ونُضرَبُ

نكونُ بعيري ذي غنى فيُضيعُنا

فلا هو يرعانا ولا نحنُ نُطلَبُ

يطّرِدُنا الرعيانُ عن كل تلعةٍ

ويُمْنَعُ مِنّا أن نُرى فيهِ نشرَبُ

وددتُ وبيـــــتِ اللهِ أنـــــك بَكْـــــرَةٌ

هجـانٌ وأنــي مُصْـعَبٌ ثُـمّ نهـرُبُ(35)

ولجميل بثنية أمنية لا تبتعدُ كثيراً عن أمنيةِ صاحبهِ السابقة، وجميلُ يستدركُ بعد أن أطلَقَ ما فـي جعبـةِ الـروحِ أن (ليـت) لا تنفَـعُ شـيئاً، وأن الشعراء يكثرون منها عبثاً، فكم من أمنياتِ النفس مما لا يمكن تحقيقه ويعيي المتمنّي:

بانـت فـلا القلـبُ يسـلو مـن تـذكُرّها

يومـــاً ولا نحـــنُ فـــي أمـــرٍ نُلاقيهـــا

فليتهـــا ومـــوالي أمرهـــا قبلـــوا

جُهْـــدَ الفـــلاءِ بهـــا مِنّـــي فأُغليهـــا

أوليـتَ جـون القطـا حَلَّقْنَ بـي وبهـا

إلـــى الســـماءِ فكنّـــا فـــي خوافيهـــا

أكثـرتُ ليتـاً لـو أن الليـت ينفعنـي

ومِن مُنى النفسِ ما يعيي تمنّيها(36)

6 . أمينات أخرى:

وهل تتوقفُ أمنياتُ الشعراء العشّاق عند هذا الحد؟... بالتأكيد لا.. هاهو عنترةُ بن شداد يتمنّى لو أن منازل المحبوبة تستطيعُ الكلام فتخبرَه إلى أين ارتحلت عبلة:

يـــا دارَ عبلـــةَ أيـــنَ خـــيّمَ قومُهـــا

لمّـــا ســـرت بهـــم المطـــي وبـــانوا

ليـــت المنـــازلَ أخبـــرت مُسْـــتَخبِراً

أيـــنَ اســـتقرَّ بأهلهـــا الأوطـــانُ(37)

وهاهو المجنونُ يتمنّى لو أن عينَهُ أبصرت من رأى ليلى لعلّهُ بوهمِهِ هذا يسلو ولو ساعة:

ألا ليـــتَ عينـــي قـــدْ رأت مـــن رآكُـــمُ

لعلـــيَ أســـلو ســـاعةً مـــن هُياميـــا

وهيهات أن أسلو من الحزن والهوى

وهذا قميصي من جوى البين باليا(38)

وهذا ديك الجن الحمصي يتمنّى أن المرضَ في جسدِهِ هو وليس في جسد محبوبته، حتى ولو كان مُضاعَفاً:

يـا ليـتَ حُمّـاهُ بـي كانـت مُضـاعفةً

يومـــــاً بشـــــهرٍ وأن الله عافـــــاهُ

فيصـبحُ السـقمُ منقـولاً إلـى جسـدي

ويجعَـلُ اللهُ منـــهُ البُـــرءَ عُقبـــاهُ(39)

وتكثر أمنياتُ العشّاق بزوالِ عشقهم عَلّهم يرتاحونَ مما يُلاقون:

ألا ليـــتَ قلبـــي عـــن بثينَـــة يـــذهَلُ

ويبـــــدو لَـــــهُ الهجـــــران أو يتبـــــدّلُ

فتؤذننـــا بالصـــرمِ أو ينثنـــي الهـــوى

على دَنِفٍ قد كادَ بالصرمِ يخزلُ(40)

وكم تَمنّى المحبُّ لو أنّهُ لم يكبر ولم يكبر المحبوبُ، إذا كان الحاضرُ ينطوي على التفريق ولعلّ من أجمل الأمنيات على الإطلاق أمنية المجنون التي عَبّر فيها عن ذلك حين قال:

وعلّقـــتُ ليلـــى وهـــي غِـــرٌّ صـــغيرةٌ

ولـــم يبـــدُ للأتـــراب مـــن ثـــديها حجـــمُ

صـغيرينِ نرعـى الـبهم يـا ليـتَ أنّنـا

إلـى الآن لـم نكبر ولـم تكبر البهمُ(41)

وقد يطلقُ الشاعِرُ الأمنيةَ على لسان محبوبته كما فَعَل سعيد بن عبد الرحمن وعروة بن أذينة فقد قال الأوّل:

قالـت ومـاءُ العـين يغسـلُ كُحلهـا

عنـــد الفِـــراقِ بمســـتهلٍ يســـجُمُ

يـا ليـتَ أنـكَ يـا سـعيدُ بأرضـنا

تُلقـــي المراســـي ثاويـــاً وتخـــيّمُ

فتصـــيبُ لـــذّةَ عيشـــنا ورخـــاءَهُ

فنكـــونُ أجـــواراً فمـــاذا تـــنقِمُ؟

لا تـــرجعنّ إلـــى الحجـــاز فإنَّـــهُ

بلـــدٌ بـــهِ عـــيشُ الكـــريم مُـــذَمَّمُ(42)

وهَلُـمَّ جاورنـا: فقلـتُ لهـا: اقصـدي

عـيشٌ بطيبـةَ، ويـح غيـرك أنْعَـمُ(42)

وفـي هـذهِ الأبيـات قَدّم لنـا سـعيد بـن عبد الرحمن . وهو حفيد حسّان بن ثابت . أمنيةَ امرأةٍ عاشـقة تتمسَـكُ بحبيبهـا وتـدعوهُ إلـى البقـاءِ فـي ديارها، بينما يفضلُ الشاعِرُ أن يعيشَ في المدينةِ المنوّرة، ولو كان في هذا الأمر فراق الحبيبة.

أما عروة بن أذينة فيعرضُ في حكايةٍ موجزة طريفـة أمنيـةَ محبوبتِـهِ سـلمى التـي تتطـابَقُ مـع أمنياتِ صويحباتِها، والتي تقدّم في نهاية المطاف شخصيّة شاعرٍ معتدٍ بنفسه؛ بل مغرور:

ســـــليمى أجمعـــــت بَيْنـــــا

فـــــأين تقولُهـــــا أينـــــا

وقـــــد قالـــــتْ لأتـــــراب

لهـــــا زُهـــــرٍ تلاقينـــــا

تعـــــالينَ فقـــــد طـــــابَ

لنـــــا العـــــيشُ تعالينـــــا

وغـابَ البَـرِمُ الليـ . . . ـةَ والعـينُ فـلا عَيْنـا

فأقبلنـــــا إليهـــــا مســـــرعاتٍ يتهادينـــــا

إلـى مثلِ مهـاةِ الرمـ ـ . . . . لِ تكسو المجلسَ الزينـا

تمنـــــــينَ مُنـــــــاهُنَّ

فكنّـــــا مـــــا تمنينـــــا(43)

ولـو شـئتُ أن أطـرحَ بـين يـدي القـارئ كـل الأشـعار القديمـة التـي حملـت أمنيـاتِ أصـحابها لطال بنا الأمرُ كثيراً ولهذا أجدُني مضطراً إلى أن أخـتم هـذا المقـال بـأمنيتينِ جميلتـين وعميقتـين لمجنون ليلى تعكسانِ وعيّاً غير بسيطٍ في مسألةِ الحُبِّ؛ الأولـى يقـول فيهـا: متخيّلاً طريقـةَ موتـهِ؛ ومتمنياً للحُبِ نفسه أن يقعَ في الحب:

توسَّـــدَ أحجـــار المهامِـــهِ والقفِـــرِ

ومـات جـريحَ القلـبِ مُنـدَمِلَ الصـدرِ

فيـا ليـتَ هـذا الحُـبَّ يعشـقُ مَـرّةً

فيعلَمُ ما يلقى المحبُّ من الهجرِ(44)

وفي الأمنيةِ الثانية يَذهب أبعد من ذلك حين يأخُذُ على المحبّين شكواهم من الصبابة ويتمنّى لو أنه يتحمّل كل ما يمكن أن يصيبهم من آلام

الحبّ، حتى تكونَ لنفسِهِ وحدَها من بين الجميع لذّة الحبِ كُلّها، فيتفرّدُ بذلك بين العشاقِ جميعاً:

تشــكّى المحبــونَ الصــبابةَ ليتنــي

تحمّلتُ مـا يلقـون مـن بينـهم وحـدي

وكانــت لنفســي لــذّة الحــبِ كلهــا

فلـم يَلْقَهـا قبلـي مُحـبٌّ ولا بعـدي(45)

> وهنا سيتساءَلُ القارئ ـ العارفُ بحياةِ مجنون ليلى ـ أين لذة الحب التي يتحدّث عنها هذا الشاعِرُ المجنون؟ أين الوصال الذي لم يعرفه؟، أين اللقاءاتِ الكثيرة والليالي الطويلة التي لم يقضها مع المحبوبة؟ وأينَ وأين؟ فعن أية لذةِ حبٍ يتحدّث؟!

إن هـذهِ الأمنيـة تُعيـدنا مباشـرةً إلـى آراءِ الدكتور صـادق جـلال العظم فـي الحـب العذري ومنها قولـه: ((... إن العاشقين العذريين يُريدانِ، فـي الواقـع، البعـد أكثـر ممـا يُريـدان الوصـال، ويرغبانِ بالفراق أكثر مما يرغبانِ في العناق، وبما أن حبهما ليسَ موجّهاً إلى شخص المحبوب وذاتِهِ أصـلاً بـل إلـى واقعـة الحب نفسها وإلـى الشـعور العنيف بـأنهم يعشقون بعنف، لا يمكن لحبهم أن يتـأثّر بأفعـالِ المحبـوب أو بسلوكه أو بالتبـدّلات التي قد تطرأ عليه مع مَرّ الأيام.

لقد انعزلَ الحب عن المحبوب ولم يعد يتأثر بـه لأن موضـوعه ليس إنسانياً حيّاً يتغيّر ويتبدّل في مجرى الزمان وإنّما هو صورة مجرّدة ثابتة في مخيلةِ العاشق يسبغ عليها أروع الصفات وأجمل الخصـال التـي تحـوك ولا تـزول علـى مـدى الدهر))(46)، وانطلاقاً مما سبق يمكن أن نفهم القصـة التـي أوردهـا إبـراهيم المصـري فـي كتابـه ((تاريخ الحب ورسائله الخالدة))، عن تعلق قيس بـن الملّـوحِ بحبـهِ ليلـى ذاتِـه أكثـر مـن تعلّقِـهِ بشخصـها، تقول الحكاية أن ليلـى جاءت ذات يوم خيمةَ المجنون وقد أصبَحَ رجلاً تالِفاً شارد العقل والذهن من شدّة الهوى فنادَتهُ وعَرّفته بنفسها، فَظَلّ غـافِلاً عنهـا لا يلتفـتُ إليهـا وظـل يـردّدُ شِـعَرهُ فيهـا(47). وهنـاك قصـة أخـرى تقول إن شخصـاً جـاءَ المجنـون بعـد مـوت ليلـى وأخبـرهُ أن ليلـى ماتـت، فقـال المجنـون: ((أنـا ليلـى)). وفيمـا يشـبهُ ذلك يؤكد رولان بارت على فكرةِ ((عشقِ الحب)) فـي فصـلٍ مـن كتابـهِ ((شـذرات مـن خطـاب فـي العشـق)) حيث يقـول: ((إلغـاء: جُرعـة مـن اللغـة يُعبّر من خلالها العاشق عن إلغاء المعشوق تحت وطأة الحي نفسه: بانحرافٍ عشقي بحت، فالعاشق يحـبُّ العشـق ولـيس المعشـوق)) ثـم يقـول فـي موضـع آخـر متقمّصـاً ((فرتـر)) بطـل غوتيـه: ((يكفي أن أرى الآخر، برهةً، على شاكلة شيء لا حياة فيه، مُصبَّراً لا نُقلَ رغبتي من هذا الشيء المُلغى إلى رغبتي ذاتها. إنني أرغب برغبتي ولم يعد الحبيب سوى خادم لها... أُضحّي بالصورة لحساب المتصوَّر نفسه، ولو جاء يوم واضطررتُ فيه لاتخاذ قرار التخلي عن الآخر، سيكونُ الحداد العنيف الـذي يلقّنـي حداداً علـى المتصوَّر ذاتـه: كانـت بنيـة غريزيّـة، وأبكـي ضـياع الحـب لذاتـه، لـيس حـب هـذا أو ذاك))(48)، لعـلَّ فـي أشـعار شعراء الحب العذريين شيئاً كثيراً من هذا القبيل.. وفـي كل الأحوال سيظلُّ العاشقُ عموماً والشاعرُ العاشقُ بخاصة يتشبّثُ بالأمنية سواء ضاق عليه الواقـعُ أم اتسـع لأنهـا شـكلٌ مـن أشكالِ إشـباعِ الرغبات العشقية المختلفة إنها متعةٌ معيّنة؛ رُبّما منقوصة ولكنها تبقى متعة!

***

الإحالات:

(1) . هذا القول للخليفة الأموي هشام بن عبد الملك. انظر: صلاح الدين المنجّد. ((الحياة الجنسيّة عند العرب))، بيروت، لبنان 1958، ص43.

(2) . انظر: مقدمة د. ياسين الأيوبي لكتاب ((جميل بثينة والحب العُذري))، د. خريستو نجم، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان 1982، ص(ذ).

(3) . يوسف سامي اليوسف، الغزل العذري: دراسة في الحب المقموع، ص28 /نقلاً عن د. ياسين الأيوبي، سابق/.

(4) . ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان 1995، ص94.

(5) . د. صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، وزارة الثقافة ودار البعث، الكتاب الشهري، مغفل التاريخ، دمشق، ص88 . 89.

(6) . ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فَرّاج، دار مصر للطباعة، مصر، مغفل التاريخ، ص153.

(7) . نفسه، ص119.

(8) . ديوان جميل بثينة، د. إميل يعقوب، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، ط11994، ص260.

(9) . نفسه، ص152.

(10) . مختارات من الأمالي لأبي علي القالي، د. عمر الدقاق، وزارة الثقافة، دمشق 1980، ص373.

(11) . محمّد مهدي الجواهري، الجمهرة، الجزء الثاني، القسم الثاني، وزارة الثقافة، دمشق 19، ص595.

(12) . ديوان كثّير عَزّة، تقديم مجيد طراد، دار الناشر العربي، بيروت، لبنان، ط2 1995، ص140.

(13) . نفسه، ص163.

(14) . الأغاني، أبو فرج الأصبهاني، ج2، ص270 . 271.

(15) . نفسه، ص293.

(16) . ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق مظهر الحجّي، وزارة الثقافة، دمشق، 19، ص173.

(17) . رولان بارت، شذرات من خطاب العشق، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت 2001، ص126.

(18) . ديوان كثّير عَزّة، سابق، ص199.

(19) . إميل لودفيغ، الحياة والحب، ترجمة: عادل زعيتر، دار المعارف بمصر 1959، ص63.

(20) . نفسه، ص16.

(21) . د. صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، سابق، ص25 . 26.

(22) . رولان بارت، سابق، ص134.

(23) . ديوان جميل بثينة، سابق، ص102 . 103.

(24) . ابن حزم، سابق، ص126.

(25) . ديوان مجنون ليلى، سابق، ص101.

(26) . نفسه، ص102.

(27) . مختارات من الأمالي، سابق.

(28) . ابن حزم، سابق، ص75.

(29) . ديوان عمر بن أبي ربيعة، إعداد ضحى عبد العزيز، دار كرم، دمشق، ص55، مغفل التاريخ.

(30) . شرح ديوان المتنبي، الشيخ ناصيف اليازجي، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، ص5.

(31) . في الحب والحب العذري، سابق ص63.

(32) . ابن حزم، سابق، ص75.

(33) . ديوان مجنون ليلى، سابق، ص164.

(34) . مختارات من الأمالي، سابق، ص362.

(35) . ديوان كثّير عَزّة، سابق، ص42.

(36) . ديوان جميل بثينة، سابق، ص218 . 219.

(37) . شرح ديوان عنترة، دار كرم، دمشق، مغفل التاريخ، ص146.

(38) . ديوان مجنون ليلى، سابق، ص302 . 303.

(39) . ديوان ديك الجن، سابق ص195.

(40) . ديوان جميل بثينة، سابق، ص166.

(41) . مختارات من الأمالي، سابق، ص266، 267.

(42) . الجمهرة، سابق، ص569، ص570.

(43) . نفسه، ص581.

(44) . ديوان مجنون ليلى، ص148.

(45) . نفسه، ص6.

(46) . د. صادق جلال العظم، سابق، 118.

(47) . إبراهيم المصري، تاريخ الحب ورسائله الخالدة، كتاب الهلال، القاهرة 1963، ص97/ نقلاً عن د. صادق جلال العظم.

(48) . رولان بارت، سابق، ص58.
.

□□□

يصـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مملكة إيسن

دراسة ....عباس الحسيني

أهمية الدرس اللساني

في الإبداع السردي

د.مطهري صفية - الجزائر

إن النص الروائي أو الخطاب السردي لهو عبارة عن وحدة لسانية قائمة بذاتها، تتشكل من ضوابط لسانية تؤلف أجزاء هذه الوحدة اللسانية، ومن هنا فإن للدرس اللساني أهمية كبيرة في إقامة وإحكام الإبداع السردي لما يتميز به من خصائص جعلته يتجاوز المعيارية أي قواعد الكلام . دون أن يغفلها . إلى التحليلية أي تحليل النصوص، وما يترتب عنه من الجمع بين كل المستويات اللسانية، من الصوتية إلى السياقية. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إلغاء فردانية المستويات اللسانية، وذلك لتوسيع مجال البحث اللساني بتعزيز استعمال القواعد المستنبطة من أحوال الكلام بشتى أشكاله ومظاهره المختلفة.

إن المضامين الروائية هي الطريقة التي تحمل محتوى الحكي وشكل ذلك المحتوى وماله من حمولات لسانية تربط خيوطه لتجعل منه عملاً سردياً قائماً على أسس لسانية تحكم لبناته.

وإذا كان اللسانيون قد وضعوا أسساً لدراسة الجملة باعتبارها أكبر وحدة في النص فإن المشتغلين بتحليل الخطاب تجاوزوا ذلك إلى النص لكونه وحدة لسانية مؤلفة من العديد من الجمل. ومن هنا فإن تحليل الخطاب قد تجاوز الوحدة الصغرى التي هي الجملة إلى الوحدة الكبرى التي هي النص، وهذا استناداً إلى ما قدمه بنفنيست BENVENISTE في كتابه PROBLEMES DE LINGUISTIQUW GENERALE حينما فرق بين التلفظ والملفوظ أي L. énonce و L énonciation حيث قال: *L énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individual d'utilization*[1] باعتبار أن التلفظ هو العمل الذاتي في استعمال اللغة أي ما يملكه الفرد من مخزون مفرداتي لغوي في حين أن الملفوظ اللغوي المنجز والمستقل عن الذات المنجزة له، وأن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ ، وبهذا يكون بنفنيست قد أعاد الاعتبار للتلفظ أي الفعل الذاتي في استعمال اللغة، وهذا في إطار ما يُعرف باللسانيات الخطابية la linguistique

(1) - -*problemes de linguistique generale. benveniste page 2:77*

discursive، وذلك لأن الخطاب الذي ينتج كلما تكلمنا، فهذا الظهور للتلفظ ليس هو فقط كلام ولكن يجب مراعاة شرط التلفظ الخاص فيه. هذا هو فعل إنتاج الملفوظ وليس إنتاج نص الملفوظ،؛ لأن هذا الحدث هو فعل المتكلم الذي يسخر اللغة للتعبير عن حاجاته وأغراضه، فهذه العلاقة بين المتحدث واللغة هي التي تحدد الخصائص اللسانية للتلفظ التي هي بدورها تطبع هذه العلاقة، لأن اللغة عند المتحدث هي عبارة عن وسيلة.[1]

وعلى الرغم من هذا التباين الموجود بين التلفظ ـ الذي هو الاستعمال الذاتي للغة ـ والملفوظ ـ الذي هو الخطاب أو النص ـ فإن التلفظ هو عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه لحضوره الدائم في الملفوظ.

ومن هنا فإن النص ينبني على أسس لسانية لا بد من توافرها فيه أهمها:

ـ الزمن.

إن الزمن في النص هو عبارة عن وحدة قياسية تتحرك في فلكها الأحداث ويتميز بأزمنة مختلفة أهمها:

أـ الزمن التاريخي: وهو الزمن الذي وقعت فيه الحادثة، ويكون أطول من غيره.

ب ـ زمن الكتابة: وهو الذي يتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما، وهو على حد تعبير رأي د. عبد الملك مرتاض "يشابه فعل الكتابة، وإفراغ النص السردي على القرطاس، إذ إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي على الآذان المتلقية... وأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص." [2]

جـ ـ زمن القراءة: إن زمن القراءة هو أقصر من زمن الكتابة ومن الزمن التاريخي إذ تحذف منه بعض المشاهد التاريخية. كما أنه هو الذي "يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي."[3]

د ـ زمن الحكي: إن هذا الأخير هو أقصر من سابقيه إذ تقتضب فيه الأحداث اقتضابا وتختزل فيه المشاهد اختزالا، ويكون عبارة عن خلاصة تكون في إطار زمني محدود جداً، ويكون النص المحكي بأحداثه حيا حاضراً أمام المتلقي، ويمكنه تصور أحداثه الواقعة في الزمن الماضي أو في الزمن الحاضر حية أمامه، وهذا ما يمكن أن نسميه بزمن الإحياء للأحداث.

ـ زمانية السرد في حكاية العشاق.

إن محمد بن إبراهيم في هذه الحكاية يستعمل تنظيماً زمانياً يسير على وتيرة معينة ويروي أحداثاً معينة تنظم الخط الزمني للقصة لأن هذه الأخيرة تروي أحداثاً في قالب رومانسي فيه "الكثير من خيال ألف ليلة وليلة ومن صبابة ليلى والمجنون، وبطل القصة يُقْصِر حياته على قلبه... يعبر عنها بالشعر تارة وبالدموع تارة أخرى."[4]

ـ التكرار.

إن التكرار أو إعادة اللفظ أو الجملة هو **"شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي."**(5)

ويعد التكرار نوعاً من الإحالات "يتمثل في

---

(1) ibid 2; 77

(2) ـ في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ عبد الملك مرتاض ص209

(3) م س،ص س.

(4) حكاية العشاق ـ محمد بن إبراهيم ص18.

(5) نحو النص ـ أحمد عفيفي ص106

تكرار اللفظ أو عدد من الألفاظ... قصد التأكيد، وهو الإحالة التكرارية"[1]التي تعمل على تأكيد دور القارئ في إنتاج المعنى وذلك من خلال توافق المكررات مع بعضها وبيان قيمة الشخصيات[2] كشخصية ابن الملك وبحثه عن أسباب لإنفاق المال. كما أنه في عملية التكرار، يكمل القارئ مواد القصة، وذلك لأنه ينظر دوماً إلى الخلف بالإضافة إلى تطلعه إلى الأمام، فهو يعيد تركيب الماضي على ضوء كل قطعة صغيرة جديدة من المعلومات.[3]

ومن العبارات المكرورة في القصة "ثَقَّلَ كُمَّهُ". لقد كرر الكاتب هذه العبارة وهو يقصد أن ابن الملك يتزود بالنقود في كل مناسبة تفرضها ظروف حياته. وما نلاحظه هو أن زمن هذه الوحدة الكلامية جاء الحدث فيه بلفظ الماضي "ثَقَّلّ"، وبما أنه حدث متكرر فهو يدل على الماضي المستمر. كما أن هذه العبارة تؤدي وظيفة سببية نلمسها في القصة، وذلك أن ابن الملك لما سمع كلام العطار عن زهرة الأنس "أدخل يده في كمه وأعطى للشيخ عشرين ديناراً وقال خذ هذه مني إليك وانفق بها على عيالك وتوسع بها"[4]فالخبر كان سبباً في تكرار الحدث المتمثل في إنفاق المال وهذا يدل على سخاء وكرم ابن الملك.

عملية التكرار = صلات سببية ← تكرار الحدث

↓

زمن الوحدة الكلامية هو بلفظ الماضي

↓

ثَقَّلَ كُمَّهُ، أعطى الشيخ عشرين ديناراً.

إن القصة لا تبرز كثيراً الجانب التاريخي الواقعي لها، إذ لم ترو أحداثاً تاريخية ولم تكن ذات مرجعية تاريخية معينة بحيث تعبر عن حقبة تاريخية معينة إلا في القليل من جوانبها وذلك عندما نربطها بحياة البطل ابن الملك الذي عاش في بداية القرن التاسع عشر وعاش الاحتلال الفرنسي للجزائر وعرف الكثير عن تطورات الوضع السياسي والعسكري والاجتماعي في الجزائر أثناء الفترة الأولى للاحتلال.[5]

إن اللافت للانتباه في هذه القصة هو أن السارد لأحداثها يستهلها بعبارات الوعظ والإرشاد، وعظ الملك وإرشاده لابنه وهو مريض مفارق للدنيا، حيث أمر بإحضار ابنه وقال له: "يابني إن المرض قد اشتد بي ولاشك أني مفارق الدنيا وأنا أوصيك بوصاية تغنيك في الدنيا والآخرة."[6]وسأقتصر في هذه الدراسة على الوصية.

الروابط اللسانية في الوصية.

إن نص هذه الوصية قد تشكلت أجزاؤه من روابط لسانية تبين زمنية الوحدة االكلامية في الوصية إذ تقاسمها الأمر والتحذير والنهي وهي كالآتي:

1. توظيف الخطاب الأمري في الوصية.

لقد استهل السارد الوصية بإخبار الملك ابنه

[1]. نسيج النص. الأزهر الزناد ص119.
[2]. يراجع نظريات السرد الحديثة. والاس مارتن ترجمة حياة جاسم محمد ص167.
[3]. يراجع م س، ص167-168.
[4]. حكاية العشاق ص30.
[5]. يراجع حكاية العشاق، ص6
[6]. م س، ص23.

بمرضه، وبعد إخباره بهذا الخبر الحزين بنغمة هادئة فيها حزن وأسى وقناعة تعبر عن رباطة الجأش وقوة التدبير، وعلى الرغم من حزنه وأسفه على نفسه كونه يفارق الدنيا إلا أن هذا لم يمنعه من التدبر في امتداد خير خلف لخير سلف. لقد خاطب ابنه بأسلوب الآمر المحذر الناهي. فمن أمره له قوله:

"عليك بتقوى الله العظيم في السر والعلانية، وعليك بخاصة نفسك".[1]

إن ما يميز أسلوب الأمر هنا هو أن السارد افتتحه بخالفة إخالة تمثلت في اسم فعل أمر، ومن المعروف أن أسماء الأفعال هي ألفاظ تقوم مقام أفعالها "غير متصرفة تصرفها ولا تصرف الأسماء."[2]فهي بلفظها يمكن اعتبارها من الأسماء لقبولها علامات الأسماء دون أن تدل مثلها على الذات أو المعنى، كما يمكن عدها من الأفعال في كونها تدل على حدث مقرون بزمان. والخوالف هذه يستعملها المتكلم للإفصاح عن مواقف انفعالية ذات تأثير عليه، وهي تشبه ما يسمى في اللغة الفرنسية L EXCLAMAITION.[3]وهذه كانت حالة الملك عندما أحس بقدوم أجله، استدعى ابنه وقدم له هذه الوصايا مستهلاً إياها بخالفة الإخالة: "عليك بتقوى الله" التي هي عبارة عن اسم فعل أمر من جار ومجرور. والغرض من وضع هذه الأسماء هو الاختصار وكذلك المبالغة التي "تعلم من لفظها، فإن هيهات أبلغ في الدلالة على البعد من بعُد وكذلك باقيها، ولولا إرادة الاختصار والمبالغة لكانت الأفعال التي مسماها تغني عن وضعها."[4]

كما أن استعمال السارد لأسماء الأفعال في هذه المدونة اللسانية يبين أن معانيها سواء أكانت في الماضي أم الحاضر أم المستقبل فيه "أبلغ وآكد من معاني الأفعال التي يقال إن هذه الأسماء بمعناها،"(5)ويتضح ذلك من خلال دلالتها في الوصية على المستقبل.

لقد حوى نص الوصية أربع خوالف توزعت في البداية والنهاية اثنتين اثنتين هي:

1. عليك بتقوى الله العظيم في السر والعلانية.
2. عليك بخاصة نفسك.
3. عليك بالصبر عند نزول المصائب.
4. عليك بالصمت فإنه زين وهيبة لك.

إن هذه الوصايا الأربعة لموزعة توزيعاً محكماً، أو لها تقوى الله في السر والعلانية وهذا ما يدل على تمسك الملك بدينه وحبه له، وثانيها الاهتمام بالنفس وعدم الانشغال بأمور الغير، وثالثها التحلي بالصبر عند المصايب والشدائد، ورابعها الصمت لأنه زين وهيبة ووقار للإنسان.

إن السارد كان يريد أن يبين لنا أن استعماله لهذه الروابط اللسانية لأبلغ وآكد في تأدية المعاني وما تحمله من حمولات وشحنات دلالية، فقوله "عليك بالصبر" أقوى في الدلالة من قوله: اصبر على المصايب، كما أن قوله "عليك بخاصة نفسك" ليبين ثقافة الملك الدينية،

إذ يعد هذا اقتباساً من القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿ياأيها الذين آمنوا عليكم أنفسَكم لا يَضُرُّكُمْ﴾،[6]وأساليب القرآن إنما جاءت لتؤدي معاني تعد قوة في البلاغة والإعجاز، وهذا ما يؤكد لنا أن السارد يدرك جيداً كيفية توظيف هذه

(1). حكاية العشاق، ص23.
(2). تسهيل الفوائد وتكميل القاصد. ابن مالك ص210.
(3). يراجع le bon usage-grevisse page 1416.

(4). الأشباه والنظائر. السيوطي ص 32:1 ويراجع شرح الكافية. الرضي ص 68:2.
(5). شرح الكافية. الرضي ص 68:2.
(6)سورة المائدة الآية 105.

الأدوات اللسانية في هذه الوصية.

لقد وظف السارد خطاباً أمريا من نوع آخر لا يقل أهمية عن الأول واجب الأداء، بخاصة وأن الملك على فراش الموت ولا رقيب لابنه من بعده. والأمر في حقيقة دلالته هو "قول القائل لمن دونه افعل".[1]وهذه الصيغة "يطلب بها الفعل من الفاعل المخاطب بحذف حرف المضارعة."[2]ويكون الطلب على وجه الاستعلاء إذ هو الأمر حقيقة وهو الأغلب والأكثر ويسمى هذا الطلب على سبيل الاستعلاء أمراً[3]مثل قوله تعالى:﴿وأقيموا الصلاةَ وآتوا الزكاةَ﴾.[4]

وإذا كان الطلب في الأمر على وجه الاستعلاء ويكون فيه قول القائل لمن دونه افعل، فهذا نستشفه بوضوح في نص الوصية التي حوت ثمانية عشر فعلاً دالاً هذه الدلالة، ولعل لهذا ما يبرره ويزكيه وهو كون الابن ضعيفاً ووالده على فراش الموت يتنازعه شيئان: أمر واقع لا محالة وهو الموت الذي سيدركه بعد لحظات، وأمر يجهل وقوعه وهو حياة ابنه من بعده، ولذا ارتأى أن يأمره، وهذا ماانمازت به الوصية إذ يعد الأمر خصيصة من خصائص الوصايا. وعلى الرغم من أن الأمر هنا من الأب إلى الابن وفيه نوع من الاستعلاء إلا أنه حوى بالإضافة إلى ذلك معنى النصح والإرشاد من ذلك قوله:[5]

1. حب للناس ما تحب لنفسك.
2. كن قنوعاً.
3. جالس أهل العلم.
4. أحسن لمن أساء إليك مثل المحسن بك.
5. دبِّر في أمر تريده.
6. شاوِرْ أهلَ العقول.
7. أنظْر في عاقبة أمرك قبل لحوقها إليك.
8. اجتنب المصيبة قبل حلولها بك.
9. اخفض جناحك لمن استعذر إليك.
10. أنصْر من استنصر بك وتوكل عليك.
11. أحسِنْ لكل كريم توجده ليوم عظيم.
12. اِصحب خيارهم.
13. بِعْ من لا يوافقك.
14. اِرحل عن من لا يرافقك.
15. كن حرا والهوى خادمك.
16. تجلد للعدى.
17. كن على حذر من خيانة الجار.
18. خذ هذا النصح عني.

يستنتج من فحوى ما سبق، أن السارد في هذا العمل المسرود، قد وظف الأمر الاستعلائي المعبر عن النصح والإرشاد،لأن المأمور أو المخاطب هو ابنه، لذلك اتسمت هذه الرسالة بنصائح في قالب أمري بحسب المتلقي.

2. توظيف الخطاب التحذيري في الوصية.

لقد وظف السارد أسلوب التحذير وهو يبغي تنبيه ابنه إلى أمر مكروه ليتجنبه، وقد توزع ذلك في الوصية كاملة وعدده خمسة وهو كالآتي:(6)

1. إياك والفضولَ.
2. إياك والتبذيرَ.
3. إياك أن ترجع في هيبتك.
4. إياك والهوى.
5. إياك والعشقَ َ.

(1) كتاب التعريفات . الشريف الجرجاني ص 38

(2) . شرح الكافية . الرضي ص 267:2 ويراجع الأنموذج في النحو . الزمخشري ص 97.

(3) يراجع م س، ص س.

(4) . سورة البقرة الآية 110.

(5) . حكاية العشاق ص 23-24-25.

(6) . حكاية العشاق، ص24.

إن أسلوب التحذير هو في حقيقة أمره مؤلف من جملتين لم يبق من كل منهما إلا مفعولها، غير أن مفعول الجملة الأولى هنا جاء على صورة ضمير نصب منفصل والفعل المناسب له هو "أحـذِّرُ" لأن الأصـل فيـه أحـذِّرك واحْـذَر الفضولَ، والتبذيرَ، والرجوع عن هيبتك، والهوى، والعشقَ؛ فلما حذف الفعل "أحَذِّرُ" أصبح الضمير المتصل فيه منفصلاً وقال السارد: إياك والفضول والتبذيرَ والرجوع في هيبتك والهوى والعشقَ.

ومن هنا فإن كلمة إياك وما انضاف إليها لتحمل دلالات هي أبلغ في أداء المعنى من قوله إحْذَرْ أو أُحَذِّرُكَ.

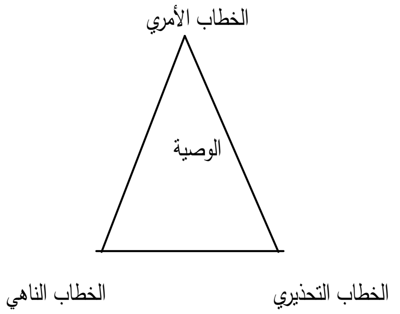
3. توظيف الخطاب الناهي في الوصية.

أمّا النوع الثالث من أنواع الخطاب الذي وظفه السارد في الوصية فهو الخطاب الناهي. وإذا كان الأمر قول القائل لمن دونه افعلْ فإن النهي هو "ضد الأمر وهو قول القائل لمن دونه لا تفعل."[1]

وإذا كان الملك قد أمر ابنه ونصحه وأرشده إلى وجوب اتباع نصائحه، فهو لم يقف عند حد النصح وإنما تجاوز ذلك إلى النهي حيث نهاه عن أمور شتى توزعت في نص الوصية وكان عددها خمسة عشر نهياً هي كالآتي:[2]

1. لا تتكلف بأمور الناس.
2. لا تشتغل بعيوبهم.
3. لا تحمل أمانة.
4. لا تنظر إلى محارم الناس.
5. لا تكن راغبا في الدنيا.
6. لا تستصغر معصية.
7. لا تبهر السائل.
8. لا تحقر الفقير.
9. لا تكن عجولا.
10. لا تفرح بمصيبة.
11. لا تحزن على ما فاتك.
12. لا تصحب الأرذال.
13. لا تحقر عدواً وإن كان ضعيفاً.
14. لا تفش سرك لأحد.
15. لا تكن مكراراً.

يستنتج من هذه الدراسة أن نص الوصية من حيث هو ملفوظ يشبه مثلثاً تشكلت أضلُعُه الثلاثة من روابط لسانية، حيث إن كل ضِلْع فيه لا يقل أهمية عن الضِّلْع الآخر، تجاذبته ثلاثة خطابات كانت وَفْقَ الرسمة الآتية:



كما يمكن تصور البنى الثلاثة مجتمعة في نص الوصية وهي تشكل شبكة من العلاقات الرابطة بين جميع عناصره المكونة له لتنتج لنا بنية تركيبية ذات دلالة قائمة على أسس لسانية ربطت خيوط الوصية وجعلتها عبارة عن وحدة لسانية متكاملة.

(1) كتاب التعريفات . الشريف الجرجاني ص268.
(2) حكاية العشاق ص 23-24-25.

***

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

. القرآن الكريم

1ـ الأشباه والنظائر في النحو لأبي الفضل عبد الرحمن بن الكمال أبو بكر جلال الدين السيوطي . مراجعة وتقديم فايز ترحيني . الطبعة الأولى 1984 . دار الكتاب العربي . بيروت . لبنان.

2. الأنموذج في النحو لمحمود بن عمر جار الله الزمخشري . الطبعة الأولى 1981 . منشورات الآفاق الجديدة . بيروت . لبنان.

3. تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد لابن مالك . تحقيق محمد كمال بركات . دار الكتاب العربي بمصر 1967.

4. حكاية العشاق في الحب والاشتياق . تأليف محمد بن إبراهيم . تحقيق: أبو القاسم سعد الله . مطبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر . الطبعة الأولى 1967.

5. في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد . تأليف د. عبد الملك مرتاض . عالم المعرفة . الكويت 1998.

6ـ كتاب التعريفات لعلي بن محمد الشريف الجرجاني . مكتبة لبنان . بيروت 1985.

7ـ الكافية في النحو لجمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب . الطبعة الثالثة 1982 . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان.

8ـ نحو النص لأحمد عفيفي . الناشر مكتبة زهراء الشرق . الطبعة الأولى 2001. القاهرة .

9ـ نسيج النص . بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً . الأزهر الزناد . الطبعة الأولى 1993 . المركز الثقافي العربي . بيروت . لبنان.

10ـ نظريات السرد الحديثة . تأليف والاس مارتن . ترجمة حياة جاسم محمد . المجلس الأعلى للثقافة 1998.

11- Le bon usage. grammaire francaise avec des remarques sur la langue fracaise d'aujourd'hui par Maurice Grevisse onzieme edition 2eme triage duculot 1980 paris.

12- robleme de linguistique generale. Emile Benveniste-edition gallimard 1974 .

❑❑❑

العراق

في شعر الجواهري

سيف الدين القنطار- سورية

لماذا نستعيد شعر الجواهري في العراق، والعراق اليوم بحجم قنابل الطائرات الأمريكية؟

وهل يمكن أن نقرأ في شعره تاريخ العراق على مدى ثلاثة أرباع القرن العشرين، ونتعرف إلى تقلبات الزمان وتبدل الرجال والأحوال على أرض الرافدين الخالدة؟

وهل ثمة علاقة جدلية بين مآسي العراق، والنهايات المفجعة للجواهري نموذجاً، وقد تعرض كغيره من أدباء العراق ومفكريه للسجن والقمع والنفي القسري، وأنكى من ذلك لحرمانه من جنسيته، وإسقاط هويته العراقية عنه ليموت خارج العراق وهو القائل:

أنا العراق لساني قلبه ودمي

فراته وكياني منه أشطار

أحصي للشاعر سبعة عشر ألف بيت من الشعر قالها في الذود عن الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية، والذود عن الفقراء، وعلمنة الحياة، وروعة النضال.

ووصفه النقاد ودارسو الشعر بأنه ديوان الشعر العربي، وثالث نهري دجلة والفرات، وسور الصين، فهل نستطيع أن نتبين الأسباب التي أضفت على الشاعر هذه الصفات؟

ولد الجواهري عام 1903م في النجف قرب الكوفة، والنجف أعجوبة الأعاجيب في الأدب والشعر "والشعر في النجف حياة، وهو لدى أبنائها لا أسهل ولا أيسر، إنه كالماء والهواء، بل علامة فارقة"(1) والنجف عاصمة الأدب والشعر عند المناذرة، الحيرة سابقاً.

ونشأ في بيت توارث أهله رواية الشعر، ودراسة العلوم الدينية، وكان لموهبته الشعرية، وحافظته القوية شأن هيأ له أن يحيط بالموروث الأدبي والشعري، فأصبح آية في الحفظ في بلد الحفظ، يقول الجواهري "إنني أتمتع بذاكرة تحفظ أدق التفاصيل، ولقد حفظت أربعمائة وخمسين بيتاً في بضع ساعات"(2).

وبدأ الشاعر يقرزم الشعر وهو في الرابعة عشرة من عمره، وكان لوفاة والده عبد الحسين سنة 1917م أثر كبير في تفتحه على الجديد في الحياة والأدب يقول الشاعر "إنني إنما تنفست

الصعداء وابتدأت كياني الذي خلقت لأجله بعد وفاة والدي الجليل القدير والمكانة فقهاً وأدباً وشهرة فيهما. ذلك أني كنت حتى اليفاعة وأنا ظل له وابتدأت أكون خلقاً جديداً بعد زوال هيمنته ابتدأت هذا الشيء الجديد الذي هو أنا بفقدان أعز من كان عندي حينئذ"(3).

اكتحلت عينا الجواهري برؤية وطن راح العثمانيون والإنجليز يتبارون على نهبه وإذلال شعبه، وقد أدت سياسة النهب إلى كارثة عامة، فخلال الحرب العالمية الأولى، جند الولاة العثمانيون آلاف العراقيين للخدمة في الجيش، وأرغم تسعين ألف فلاح على الانخراط في فيالق العمل البريطانية"(4) وأدت الحرب إلى انتشار المجاعة والأوبئة التي حصدت أرواح آلاف المواطنين، وشكلت بداية مرحلة جديدة في نضال الشعب العراقي للخلاص من الاستعمارين معاً.

الجواهري وثورة العشرين:

كانت ثورة العشرين أول حدث أعقب الحرب العالمية يتأثر به الشاعر الشاب، فقد أدهشته هذه الثورة التي أذكت جماهير الرافدين أوارها، واستمر لهيبها شهراً ويزيد، فكتب الجواهري قصيدته الأولى عن الثورة، ولم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره، فحظيت القصيدة باهتمام الأوساط السياسية، وبشرت بميلاد شاعر سيكون له أثره المرموق في نضال الشعب العراقي:

تحدث وديان العراق بنهضة

تردده أسواقه والشوارع

جرى ثائراً ماء الفرات وما ونى

عن العزم يوماً موجه المتدافع

وما طال عصر الظلم إلا لحكمة

تنبئ أن لا بد تدنو المصارع

بدأت ثورة العشرين بمظاهرات، عمت مدن العراق، احتجاجاً على اتفاقية "سان ريمو" وتحولت إلى انتفاضة، فثورة، وقد زج المحتلون بجيش بلغ تعداده مئة وخمسين ألف محارب، لإخماد الثورة، وشكل المندوب السامي البريطاني "كوكس" على إثر ذلك حكومة مؤقتة من ممثلي الإقطاعيين وكبار الملاك، وبعد عام توج فيصل ملكاً على العراق، إلا أن المندوب السامي ظل الحاكم الفعلي للبلاد.

رأى الجواهري –مع أن الثورة قمعت بالحديد والنار في نزول أبناء الشعب إلى الشوارع والأسواق بزوغ فجر النهضة في بلاد الرافدين، وبداية النهاية لعصر الظلم، فجماهير الشعب العراقي بدأت تعي ذاتها، وتدرك دورها ومسؤوليتها في صياغة مستقبلها، وظهرت إلى العلن عشية الثورة جمعيات وأحزاب، وقوى شعبية تدعو إلى الخلاص من تحكم الأجنبي، وأخذ الجواهري يترجم طموحات الناس ومراميهم، موجهاً سهام قصائده نحو صدور أولئك الذين يأتمرون بأمر المندوب السامي، فالاستقلال شكلي وزائف، وداء الوطن "أنفساً مملوءة جشعاً" ولا بد أن يتخلص الشعب من هذا البلاء.

ترك الشاعر بلدة النجف عام 1927م قاصداً بغداد، وهناك تراءت له صور الشقاء الذي تعانيه الجموع، فلون الحزن قوافيه، وراعه الإرهاب الذي يخيم على القلوب وما يتمخض عنه من قهر وخوف:

ولا تعجبوا أن القوافي حزينة

فكل بلادي في ثياب حداد

وما الشعر إلا صفحة من شقائها

وما أنا إلا صورة لبلادي

إلـى اليـوم فـي بغـداد خنـق صـراحة

وتعـــذيب آلاف لأجـــل آحــــاد

وانضم الشاعر إلى قافلة الجياع، باحثاً مثل غيره عن عمل، فعين مدرساً في الثانوي، ونُقل ظلماً إلى التعليم الابتدائي، ثم أصدر مدير المعارف ساطع الحصري أمراً بتسريحه، غير أن الشاعر لم يأبه لذلك بل زاده إصراراً على تصوير الواقع المرير الذي يرسف الشعب في أغلاله، وعمد إلى فضح مستعبديه:

إن الــذين علـــى حســاب شــعوبهم

حلبــوا ملــذات الحيــاة ضــروعاً

رفعوا القصور على كواهل شعبهم

وتجــاهلوا حقــاً لـــه مشـــروعاً

ساســوا الرعيــة بــالغرور سياســة

لا يرتضــيها مــن يســوس قطيعــا

الجواهري والملك فيصل:

بعد عشرة أعوام على ثورة العشرين، سلم البريطانيون الحكم إلى نوري السعيد، فعقد هذا معاهدة 1930م، وقد نصت المعاهدة على إقامة تحالف أبدي مع الإنجليز، ومنحهم القواعد العسكرية، فأثار ذلك غضب الجواهري، واتهم نوري السعيد، وغيره من صنائع الإنجليز بالخيانة:

شــــحنوهم مـــن خـــائن وبـــذيء

ومريــب شــحن القطــار المتاعــا

ثــم صـبوهم علــى الــوطن المنكــوب

ســـوطاً يلتـــاع منـــه التياعـــا

وتوجه الشاعر إلى شعبه يستعديه على نوري السعيد:

اثــأري أنفســاً حبســن علــى الضــيم

وكيلـــي للشـــر بالصـــاع صـــاعاً

عصـــفت قـــوة الشـــعوب بأرســـى

أمـــم الأرض فـــاقتلعن اقتلاعـــا

إن هـذا الصـراع يـا دم بـين الشـعب

والظلـــم قـــد أطلـــت الصـــراعا

كره الشعب العراقي نوري السعيد كرهاً شديداً، منذ الأيام الأولى التي جلس فيها على كرسي الحكم، ورأى فيه جلاداً ماكراً، وحاكماً طاغياً، حصد بسيف الإرهاب حياة الكثيرين من أبناء العراق الأبرياء، وخاضت الجموع ضد عهوده السوداء التي تعاقبت معارك ضارية، وسطرت بالدم آيات كفاح، من أجل عراق نظيف خال من المأجورين والسفاحين، وكان عهده شاهداً على اضطراب الأحوال، فخلال عامين ونيف فقط غُيرت ثماني وزارات، وكان نوري السعيد يمسك إدارة البلاد بقبضة من حديد، ويضيق بالمفكرين والأدباء المناصرين للحرية، فيصادر حريتهم أو يحاول شراء ضمائرهم:

فــإن لــم تُــرض أوســاطاً وناســاً

ولـم تكـذب وحسـن الشـعر صـدق

ولـــم تمـــدح مـــؤامرة وحكمـــاً

بأنهمـــا لميـــل الشـــعب وفـــق

دُفعـت إلــى الرعــاع فكــان شــتم

ورحـت إلـى القضـاء فكـان حنـق

حـاول الملـك فيصـل تطويـق الشـاعر، فقربـه منه وجعله من العاملين في بلاطـه، وربما أراد أن يجعل منـه شـاعره الخـاص إلا أن الجـواهري لـم يتوقف وهو في قصر الملك، عن نشر قصـائده التـي تعرّض بقوى التعصـب الـديني التـي تسـاند الحاكم في جوره، وتقاسمه نهب الجماهير البائسة، وتعزز سلطة الفرد:

فمـا كـان هذا الـدين لـولا ادعـاؤهم

لتمتـــاز فـــي أحكامـــه الطبقـــات

أتُجبـــى ملايـــين لفـــرد وحولـــه

ألـــوف علـــيهم حلّـــت الصـــدقات

ولـــو كـــان حكـــم عـــادل لتهـــدمت

علـــى أهلهـــا هـــاتيكم الشـــرفات

وصور الشاعر البؤس الطافح الذي يملأ البيوت، والعري والذل الذي يكسو الجياع والعراة:

يـــدي بيـــد المستضـــعفين أريهـــم

مـن الظلـم مـا تعجـز بـه الكلمـات

وقد كثر احتجاج حاشية الملك والوزراء على مـا فـي شـعر الجـواهري مـن تحـريض وتعـريض، فعاتب الملك الشاعر، غير أن الشاعر لم يكف عـن كتابـة الشـعر الـذي يـدعو فيـه إلـى تحريـر المذلين المهانين من غياهب الجهل والجمود، ومن تفشي الأمية الواسع في صفوف النساء بخاصة، فراح مثل غيره من رواد النهضة يدعو إلى افتتاح مدارس للبنات، رغم معارضة الأوساط المحافظة الملتفة حول الملك معارضة شرسة:

ونسـاء العـراق تُمنـع أن ترسـم خطـاً أو تقـرأ الأسـفارا

إنكـم باحتقـاركم النسـاء اليـوم أوسـعتم الرجـال احتقـارا

قادة للجمود والجهل في الشرق على الشعب تنصر استعمارا

ويـدرك فيصـل أن الطـائر الـذي سـجنه فـي قصـره الـذهبي لـن يغـرد إلا للحريـة، والنـور، وإذا كـان قـد مدحـه بقصـيدة واحـدة اقتضـتها اللباقـة الإنسانية، فإنه لم يحد عن نهجه، واستمر ينشد القصائد يذكي فيها شعلة الثورة في قلوب الجموع المستضعفة المستغلة على ضفاف الفرات، فتثير أشعاره حفيظة الملك، ويحدث الطلاق بينهما كما توقـع كثيـر مـن النـاس، فتنتهـز قـوى السـلطة الفرصة، وتأخذ على عاتقها إذلال الشاعر، وتظن أنها تستطيع قهره إذا ما حاربته برغيف الخبز، أو افترت عليه، واستخفت به، ولكن الشاعر لم يعبأ بـذلك، بـل ازداد عنـاداً وإصـراراً علـى أن يبقـى صوت الشعب المعبر عن آلامه وأوجاعه، فراحت تتزايد مكانته في النفوس مع كل قافية يطلع فيها على النـاس فاضحاً حكام بلاده الذين لا هم لهم سوى نهب ثروة العراقيين وتقاسمها مع المستعمر الأجنبي:

ألا أن هـذا الشـعب شـعب تواثبـت

عليـه صـروف الـدهر مـن كـل مجثـم

يجـــور عليـــه الحكـــم مـــن متـــآمر

وتمشـــي بـــه الأهـــواء مـــن متـــزعم

فقـد أتخمـت شـمّ البنـوك وسـمّنت

بـــأموال نـهـــاب فصـــيح وأعجـــم

أرغم الشاعر على ترك العمل الحكومي، فبدأت مسيرته الصحفية، مصدراً جريدة "الفرات" فتعطلها السلطات بعد عشرة أيام من صدورها، فيتابع النشر والكتابة في جريدة "الأهالي" التي كانـــت تبشـــر بـــالفكر الجـــدلي العلمـــي،

وعن طريق الجريدة تتوطد علاقته بالقائد العراقي التقدمي يوسف سلمان يوسف الملقب بفهد، وقد أحبه الجواهري ورأى فيه أعظم شخصية عراقية عرفها، وبوحي استشهاده شنقاً كتب ملحمة الشهداء(5).

اتضح إبان هذه المرحلة للشاعر أثر الحياة المعاشية الحاسم في تكوين نفسية الفرد ووعيه، حيث ترسم طرق أشكال توزيع الثروة ملامح حياة الإنسان الروحية، وأنماط سلوكه، وقد اقترب الجواهري بهذا الفهم أكثر فأكثر من التفسير المادي للصراع والتاريخ، وتردد في شعره صدى الصراع بين القوى والطبقات الاجتماعية، بشكل لم يسبقه إليه أي شاعر عربي:

ولـــم تتفـــاوت الطبقـــات إلا

لتخُتصـــر الرفاهـــة والنمـــاء

فسـوق الـرق لـم يكسـد ولكـن

تبـــدل فيـــه بيـــع أو شـــراء

ويفنّد الشاعر مزاعم المستعمرين بأنهم يسعون إلى تقدم العراق ورفاه سكانه بقوة الحديد والنار، يستندون في ذلك على حفنة من كبار الإقطاعيين وأصحاب النفوذ والامتيازات، ممن لا يأبهون لعري الشعب، وإفقاره وتكبيله بأغلال العسف والنهب:

مشى الشعب منهوك القوى واهن الخطى

كواهلـــه قـــد أثقلـــت بالضـــرائب

وكمّـت بـه الأفـواه عـن كشـف سـوءة

كـأن لـم يكـن مـن ثـم عتـب لعاتـب

وكـــان لزامـــاً أن تقـــاد جموعـــه

حفـــاة عـــراة مهطعـــين لراكـــب

كان الجواهري على يقين بأن التمايز الاجتماعي الطبقي، وبؤس الجماهير هو تعبير عن السياسة الاقتصادية المشوهة وحيدة الجانب التي فرضها البريطانيون على الشعب العراقي، وقد فاقمت هذه السياسة الجهل والتحجر والجمود، وغذت الأوهام والخرافات، وشجعت على التمسك بالتقاليد البالية:

ألا أن وضـــعاً لا يكـــون رفاهـــه

مشـــاعاً علـــى أفـــراده غيـــر دائـــم

أمـــن كـــدح آلاف تفـــيض تعاســـة

يُمتّـــع فـــرد بـــالنعيم المـــلازم

فمـا الجـوع بـالأمر اليسير احتمالـه

ولا الظلــم بــالمرعى الهنــي لظــالم

نـذيرك مـن خلـق أطيـل امتهانـه

وإن بـات فـي شكل الضـعيف المسالم

ظلت حرية العراقيين هاجس الجواهري، وكان من الطبيعي أن ينتهي به ذلك إلى فضح السلطة العراقية برموزها كافة، فهاجم الملك فيصل هجوماً عنيفاً، ورأى أن الملك ليس عراقياً بل

غريب جُلب إلى العراق، وأصبح ظله ثقيلاً على أرض الرافدين، وعمّت الفوضى البلاد في عهده:

ومملكــة رهــن المشــيئات أمرهــا

وأنظمـــة يلهـــى بهـــن ويلعـــب

أفـــي كـل يـوم فـــي العـراق مـؤمر

غريــب بـــه لا الأم منـــه ولا الأب

أكــل بغــيض يثقــل الأرض ظلـــه

وتأبـــاه يُجبـــى للعـــراق ويُجلـــب

وإذا كان الجواهري قد ضاق ذرعاً بفيصل لأنه جلب للعراق، فلا ندري ما الذي كان سيقوله لو كان حياً، بعد أن ابتلي العراق بالغرباء والمرتزقة والقتلة يزرعون الأرض العراقية بالخراب والتدمير.

تنامت مع الأيام مكانة الجواهري في نفوس أبناء شعبه، وكانوا يرون في شعره صوتهم الجريء، بينما راح شعره يطرز ضفاف الفرات، بغرر قصائده، تناجي شباب العراق ونساءه، وتزرع قوافيها البسالة على أوراق النخيل وكلما تنامت مكانة الشاعر الشعبية، كلما تعاظم حقد السلطات عليه، وكلما رأت فيه خطراً يجب الخلاص منه، وقد بعثت به إلى السجن عشية وثبة عام 1948م لأنه (بعث بسلامة الوطن) وخير جزاء لما جنت يداه السلاسل والقيود:

صُك الحديد على يديك جزاء ما فاضت اليدان

يـــا عابثــاً بســـلامة الـــوطن العزيـــز وبالأمـــان

الجواهري ووثبة كانون الثاني 1948:

توفي فيصل عام 1933م، وتُوج غازي ملكاً على العراق، وتألفت جمعية الإصلاح الشعبي، وطلع الجواهري بجريدته (الانقلاب) لتنطق بلسان هذه الجمعية، وبالتعاون مع بعض العناصر والقوى الوطنية وقع انقلاب بكر صدقي عام 1936م، فشهدت البلاد مداً شعبياً ويسارياً لكن القوى الظلامية، والكتل الموالية للإنجليز سرعان ما صعّدت هجومها لانتزاع الحكم من هذه القوى، فقُتل بكر صدقي، ولاقى الملك غازي حتفه بحادث سيارة مدبر، وعين عبد الإله وصياً على العرش، واستعاد نوري السعيد النفوذ والسطوة، فتفاقمت الأوضاع في البلاد، واكفهّرت أجواء العراق بغيوم العسف، فتدخل الجيش من جديد، ووقع انقلاب رشيد عالي الكيلاني عام 1941 فهرب عبد الإله ونوري السعيد إلى الأردن، وارتفع في العراق شعار "وطن حر وشعب سعيد" فلم يرق ذلك للإنجليز الذين تدخلت قواتهم فأعادت الهاربين على ظهور الدبابات، واحتلت بغداد والمدن العراقية كافة، ليخيم ليل الإرهاب الأسود على الشعب مرة أخرى، وتعلق المشانق لدعاة السيادة والحرية والعدالة من أبناء العراق.

في مطلع عام 1948 عُقدت معاهدة "بور تسموث" فهب أبناء العراق ضد المعاهدة، وجرت صدامات مروعة ذهب ضحيتها عشرات بل مئات القتلى والجرحى، وشارك الآلاف من أبناء الشعب في هذه المظاهرات التي بلغت ذروتها في السابع والعشرين من كانون الثاني، وفي وهج النضال الوطني العاصف ألغيت المعاهدة.

كانت وثبة كانون صفحة مضيئة في تاريخ العراق التراجيدي الكئيب، وقد عاش الجواهري أحداث الوثبة منذ بدايتها، وظل شعره يذكي لهيبها، ويشحذ همم الوطنيين العراقيين، ففي أولى قصائدها ندد بالمترددين الذين "عافوا النضال" و رقدوا على هامش التاريخ" عياء، وكللاً، وحذر في قصيدة ثانية من مكائد الأعداء مختلقي الدسائس يغرسونها إسفيناً يقوض التماسك الاجتماعي والوطني، وفي قصيدة ثالثة يرى الشاعر في دم

الشهداء الأحمر القاني الذي ينداح في الشوارع فجر الخلاص من قوى متغطرسة تسمى جماهير الشعب "رعاعاً":

دم الشهداء اهد الجمع يبصر
طريقاً منك يزدهر التماعا
توكّلْ أن يسود الناس حكم
يساوي من أُجيع بمن أجاعا
ويسقط من شفاههم سواداً
ويمحو من معاجمهم رعاعا

ويبلغ غضب الشاعر مداه في القصيدة التي قالها إثر استشهاد أخيه "جعفر" في معركة الجسر آخر معارك الوثبة، ففي هذه القصيدة يدفع ابن العراق إلى اقتحام الرصاص والموت دفعاً، ويسبه إذا لم يقامر بروحه، ويشحن قلوب الجماهير الغفيرة التي شاركت في إحياء ذكرى أخيه بنار الحقد والثأر:

تقحّم لُعنت أزيز الرصاص
وجرّب من الحظ ما يُقسم
فإما إلى حيث تبدو الحياة
لعينيك مغنمة تكرم
وإما إلى جدث لم يكن
ليفضله بيتك المظلم

ويعود من جديد إلى التذكير بنزعة تعالي الحاكمين على المحكومين، فيدعو إلى تقويض تلك العلاقة الجائرة، بلغة شعرية مشحونة بالسباب:

يقولون من هم أولاء الرعاع
فأفهمهم بدم من هم
وأفهمهم بدم أنهم
عبيدك إن تدعهم يخدموا
وأنك أشرف من خيرهم
وكعبك من خده أكرم

في الذكرى الأربعين لاستشهاد أخيه يضُمد الجواهري جراح قلبه، ويرى أن المعركة طويلة، وأن العراق سيبقى لأمد طويل ضحية سياسات تقوم على القهر، والعسف، والتجويع، ومحاربة الفكر:

فالوعي بغي والتحرر سُبة
والهمس جرم والكلام حرام
ومُدافع عما يدين مخرب
ومطالب بحقوقه هدام
وأتى زمان من مكارم أهله
السجن والتشريد والإعدام
وتعطل الدستور عن أحكامه
من فرط ما ألوى به الحكام

ويتزايد غضب الجواهري على نوري السعيد إبان حرب فلسطين عام 1948م، وإثر هزيمة الجيوش العربية، بعد أن اشترى الملوك والرؤساء السلاح الفاسد، ثم عمدوا إلى قمع شعوبهم ومثقفيهم الذين أسهموا في فضح جبن الأنظمة

وابتلاعها الهزيمة والمتاجرة بشعارات تحرير فلسطين.

بلغت كراهية الجواهري نوري السعيد حدها الأقصى، تجلى ذلك حين دعاه عميد كلية الطب (هاشم الوتري) عام 1949 للمشاركة في احتفال تكريمي أعد لانتخابه عضو شرف في الجمعية الطبية البريطانية، فألقى الجواهري قصيدة نعت فيها نوري السعيد قائلاً:

ولقد رأى المستعمرون فرائساً منا

وألفوا كلب صيد سائبا

فتعهدوه فراح طوع بنانهم

يبرون أنياباً له ومخالبا

أعرفت مملكة يباح شهيدها

للخائنين الخادمين أجانبا

مستأجرين يخربون بيوتهم

ويكافئون على الخراب رواتبا

وكان على الجواهري أن يحدد موقفه، وقد أغلقوا جريدته آنذاك "الرأي العام" وراحوا يتبجحون بأنهم سدوا على موج شعره المنافذ، وأجبروه على الصمت، في جو سياسي محتدم، ومنذر بالخطر:

يتبجحون بأن موجاً طاغياً

سدوا عليه منافذاً ومسارباً

كذبوا فملء فم الزمان قصائدي

أبداً تجوب مشارقاً ومغارباً

تستل من أظفارهم وتحط من أقدارهم وتثل مجداً كاذباً

أنا حتفهم ألج البيوت عليهم

أغري الوليد بشتمهم والحاجبا

وينتقم نوري السعيد من الشاعر ويضعه في السجن شهراً كاملاً، ويكون له أيضاً شرف الانضمام إلى آلاف المساجين في سجن "أبي غريب" إثر انتفاضة عام 1952.

ومع بداية عام 1954م، وفي غمرة التنافس والتناحر بين الدول المستعمرة عبر سياسة الأحلاف، رأى نوري السعيد أن الانضواء تحت لواء سياسة الغرب الجديدة ستؤمن له الدعم والحماية، فوضع أوراقه في سلة العراب الأمريكي المروج لهذه السياسة، ووقع معاهدة مع تركيا وإيران لتكتمل دائرة حلف بغداد، ولم يرحب أبناء العراق بالحلف، وهاجم شعر الجواهري دعاته، وتنبأ بانهياره:

أسطورة الأحلاف سوف يمجها التاريخ مثل خرافة الحلفاء

أصبح الجواهري في هذه المرحلة الشاعر الوحيد دون منازع، الذي لن تجد عراقياً لم يسمع به أو يقرأ شعره، وتمكن أن يمد الشعر الكلاسيكي بأفكار ومعاني جديدة، وأن يرتفع بمستوى القصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة، لتثبت قدرة عجيبة على التعبير عن مفاهيم العصر، مستخدمة بذلك جماليات القصيدة العربية، ومخزون لغتها، لتعيش جنباً إلى جنب مع القصيدة الحديثة "قصيدة التفعيلة" التي نمت واستقام عودها بعد الحرب العالمية الثانية. وقد فعلت قصائد الجواهري بالمتلقين فعل السحر، وانتشرت فيها ألفاظ الغضب والثورة والتهديد والوعيد، وشكل قاموسه الشعري المبتكر خلفية لشعراء الغضب والرفض كالسياب وغيره.

الجواهري وثورة 1958م

تـوّج الشعب العراقي كفاحه بثورة 1958،

فشارك الجواهري أبناء الشعب العراقي فرحتهم بذاك الانتصار، الذي حطم حصناً من أقوى حصون الإمبريالية في الشرق يومذاك، حيث انسحبت العراق من حلف بغداد، ورفع العلم الوطني على قاعدة الحبانية والشعيبة، وعبر الجواهري عن وقوفه إلى جانب الثورة، وراح يذكر بما تنبأ به:

كنا نقول لهم حذار من اللظى

إما اعتلى ومن اللهيب إذا دنى

ومن السجون الداجيات فإنها

كانت وما زالت لباغ مدفنا

ودعا الشاعر فرسان العهد الجديد إلى اتباع سياسة تقوم على حماية الكرامة الوطنية، والحفاظ على تماسك الشعب:

بغداد يا قلب العراق ووعيه

وضميره لا زعزعتك رياح

يا فتية العهد الجديد يضمهم

في حومة العهد الجديد كفاح

ناشدتكم بالواهبين نفوسهم

نكران ذات منهم وسماح

لا تتركوا الوطن الحبيب لفرقة

نهباً يجاء بسرحه ويراح

أراد الجواهري أن تحافظ الثورة على وجهها الوطني والديمقراطي، واستمر يحث قادة البلاد على ملاقاة مطامح المستضعفين والمفقرين، ويدعو إلى إنقاذ العراق من تركة اجتماعية ثقيلة إذ تجاوز الثراء والفقر، والمعرفة والجهل، وتطلع إلى بناء دولة حديثة، تنهض بمشاريع تنموية، وتوزع الدخل القومي توزيعاً عادلاً، وذكر أولئك القادة بأن التغيير الذي تنشده الجماهير، وهبت في سبيله لم يتحقق:

ما انفك تنين التحكم قائماً

وتقاسم الأرباح في الشركات

ما زالت الشم النواطح تبتنى

من تلكم السرقات والرشوات

وتكدس الفقر الخبيث فطاله

وطغى عليه تكدس الثروات

وترتفع وتيرة نقده، ويضيق بالشعارات التي تتردد صباح مساء، تحذر من الاستعمار وأطماعه، ولكنها في الوقت نفسه ترث أساليبه، مستهينة بحقوق الناس وكرامتهم:

مستعمراً يتخوفون ومثله يستعمرون

أفتعذلون المؤمنين بشعبهم إذ يكفرون

ويحكم الثورة العراقية ما حكم غيرها من الثورات عبر التاريخ، فتلتهم أولادها، في غمرة التسابق للاستئثار بالسلطة، وعدم النجاح في تحقيق الغايات والأهداف التي وعدت الشعب بتنفيذها، ويتنامى إحساس الشاعر بالغربة، فهذه ليست الثورة التي غنتها قيثارته، والتي حثها على أن تعتصم بالشعب:

سل الشعب زحفاً تدر كيف زحوفه

وبذلاً تجد أرواحه كيف توهب

وراحت أمواج التراجع تتقاذف الثورة، فتنكرت للقوى الشعبية التي رحبت بها، فعبر الجواهري

عن الضيق والتبرم في موقفه من السلطة، وبادلته بدورها الضيق والتبرم، وقلبت له ظهر المجن، وزجته في أحد سجونها، وبعد خروجه دعي إلى لبنان بمناسبة تكريم الشاعر بشارة الخوري، وهناك خاطبه متحسّراً بعد أن أيقن أنه لن يعود إلى وطنه:

هــــل صــــك ســـــمعك أننــــي
مـــن رافـــدي بـــلا نصـــيب
أنـــا عـــروة ا لـــوردي رمـــز
مـــروءة العـــرب العريـــب
وزعـــت جســـمي فـــي الجســـوم
ومهجتـــــي بـــــين القلـــــوب

رحل الجواهري عن العراق، وأقام في مدينة براغ سبع سنوات ونيف، ومن هناك ناجى وطنه مردداً ألحان الغربة الشجية:

يـا دجلـة الخيـر يـا نبعـاً أفارقـه
علـى الكراهـة بـين الحـين والحـين
يا دجلـة الخيـر مـا يغليـك مـن حنـق
يغلـي فـؤادي ومـا يشـجيك يشـجيني
أدري بأنـك مـن ألـف مضـت هـدراً
لـلآن تهـزين مـن حكـم السـلاطين
تهـزين مـن خصـب جنـات منشـرة
علـى الضـفاف ومـن بـؤس الملايـين

لقد دفعت نزعة عبد الكريم قاسم البونابرتيه إلى إشعال الحرب في شمال العراق، ولم يصغ إلى قصائد الجواهري التي حذرته من مغبة ما يقوم به، ومن التفرد والشطط في ممارسة الحكم، ومن العاقبة الوخيمة والنهاية المحتومة التي سينتهي إليها مثل غيره من الحكام الذين تفردوا، واستبدوا.

ويسقط عبد الكريم قاسم عام 1963 بانقلاب دام قاده رفاق الأمس، غير أن العهد الجديد لم يكن أفضل مما سبقه، وخيم ليل القلق والتشتت والأسى على المدن العراقية التي تحولت إلى سجن كبير، تجاوز عدد السجناء فيه مئة وعشرين ألفاً واستشهد في سجن "قصر النهاية" سيئ الصيت خير أبناء وبنات الشعب، واستمرت حرب الشمال وأحس الشاعر المنفي أنه في قلب مأساة بلده، وأثار استغرابه زج ذلك العدد الهائل من المفكرين والأدباء والعمال والفلاحين في الأقبية والمعتقلات، فكتب إلى الشاعر صالح بحر العلوم القابع في سجن نقرة السلمان قائلاً:

يــا أبــا نــاظم وســجنك ســجني
وأنــا منــك مثلمــا أنــت منــي
يــا أبــا نــاظم ونحــن حــداة الجيــل
نهديـــــه دربـــــه ونغنـــــي
نهــدم الــدهر مــا ابتنــاه طغــاة
ونعــاني مــا يهــدمون ونبنــي

احتدمت الصراعات والتناقضات الاجتماعية، ودخلت السلطة في مأزق لم تستطع الخروج منه، وأدى ذلك إلى حالة من النهوض الوطني والشعبي، أثمر عن توقيع اتفاقية الحادي عشر من آذار عام 1970م التي نصت على وقف الاقتتال في الشمال بعد عشرة سنوات من الحرب الأهلية الطاحنة، وشهدت البلاد انفراجاً

مؤقتاً، سمح للجواهري أن يعود إلى وطنه، وفي الحفل التكريمي الذي أقيم له قال:

أرح ركابك من أين ومن عثر

كفاح جيلان محمولاً على خطر

يا سامر الحي إن الدهر ذو عجب

عيت مذاهبه الجلى على الفكر

كأن نعماه حبلى بأبؤسه

من ساعة الصفو تأتي ساعة الكدر

> وفي الوطن يبقى تحقيق السلام في ربوع بلاده هاجسه الشعري الأول، فقد علمه تاريخ العراق الدامي الحذر، وعدم الإحساس بالأمن، فهو يخشى عودة الاحتراب من جديد،

وهو يحذر شركات النفط الأجنبية التي لم تكف يوماً عن السعي لنهب خيرات العراق، ونشر الفتن والدسائس وبذر الفرقة بين أبنائه، ولهذا ظلت الدعوة إلى رص الصفوف وحماية الوحدة الوطنية إيقاعاً يتردد في قوافي الجواهري:

لموا الصفوف وحشدوا

وخذوا الطريق وأبعدوا

وتوحدوا فلطالما غنيت أن

تتوحدوا

ولطالما راح القصيد

من دمي يتفصد

غير أن دعوة الجواهري تلك -كما برهنت الأحداث- ظلت صيحة في واد، فربيع بغداد لم يدم طويلاً، وتعاون القوى السياسية سرعان ما أخذ يتصدع، مع بداية التراجع والانحدار والتفتت، وقد أنهت شهوة الحكم ونزعة الاستئثار والتسلط فترة النهوض بعد سنوات ثلاثة نهاية تراجيدية، لتتحول السلطة في البلاد إلى سلطة فردية مطلقة، قبضت على ناصية الحكم بيد من حديد، وقادت البلاد إلى حروب دموية محلية وعربية ودولية حصدت أرواح آلاف آلاف الضحايا، وجلبت معها الكوارث والمحن التي دخلت كل بيت، ولم يبرأ منها العراق حتى اليوم.

في غمرة تلك المأساة، حمل الجواهري صليبه، ورحل عن وطنه وقد تجاوز الثمانين من عمره، غير أن أسوار الديكتاتورية لم تمنع قصائد الشاعر المتوهجة، وقوافيه الحزينة والغاضبة من أن تحلق في سماء العراق، وتحوم فوق دجلة والفرات، ليتردد صداها في أحياء مدن العراق وقراه الجميلة، ولتمنح الشعب العزيمة والصمود:

صامد والمنيف يهوي وذو الإيمان يرتد والمقاييس تردى

تزرع الخير راحتاي وأجني الشوك والوخز والحزازات حصداً

هذا هو الاتجاه العام لشعر الجواهري في العراق، عبر فيه الشاعر عن إيمان عميق بالشعب لا بحكامه، ودفاعاً عن هذا الشعب ناهض الاستعمار والأحلاف والاستبداد، ووفاء لهذا الشعب دعا إلى الديمقراطية وحرية الفكر والقضاء على الجوع والتخلف والفقر، والتآخي بين أبناء الوطن الواحد، وقد أرسى بشعره الكلاسيكي الحي أسس ذلك الحس الإنساني البسيط والعظيم، وقد حافظ شعره في ليل أمته على الأمل، ذلك لأنه لم يكن آنياً، وإنما حمل إضافته لكل زمن قادم، وكمنت قوته في تدارك المستقبل بواسطة الماضي، فنحن طالما رأينا في هذا الشعر صورة العراق الناهض المنتصر على جبروت أعدائه.

مات الجواهري عام 1997 بعيداً عن وطنه،

ليعيد إلى الأذهان محنة الشعراء العرب عبر تاريخهم الطويل، ولقد عبر الشاعر نزار قباني عن ذلك خير تعبير حين قال: (جدنا الكبير امرؤ القيس مات بضربة شمس وهو يبحث عن عظام جده في الربع الخالي، وأبو الطيب المتنبي العظيم لا يزال مطلوباً حياً أو ميتاً بناء على تقارير المخابرات العربية، ومات العظيم محمد مهدي الجواهري يتيماً في الشتات دون أن يجد نخلة عراقية واحدة بين الرصافة والجسر ترضعه حليبها، أو تغمره بضفائرها".

مات الجواهري وهو يناجي وطنه البعيد القريب الحبيب قائلاً:

حييت يا وطناً على أعتابه نتعبد

أنت الذي يثنى عليه لدى البلاء ويحمد

يا تربة نهفو إليها كالإله ونسجد

ونحبها حتى ونحن مطارد ومشرد

***

الهوامش:

(1)ديوان الجواهري الجزء الأول دمشق وزارة الثقافة عام 1979 المقدمة.

(2) فاروق البقيلي الجواهري ذكريات أيامي

(3)د. شاكر الفحام محمد مهدي الجواهري مجلة المعرفة دمشق العدد 385 أكتوبر 1995.

(4)تاريخ الأقطار العربية المعاصرة – دار التقدم موسكو 1976.

(5)مجلة الطريق اللبنانية العدد 11 1970 هكذا تكلم الجواهري.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

فينيسيا

شعر: محمد حمدان- سورية

فينيسيا
سحابة من فضّةٍ
تلتفّ حول سّرة بيضاءَ من زبدْ

***

فينيسيا
غلالة من حلمتين تارةً
عارية الرخام تارةً
معجونة بشهوة الجغرافيا
وموسم الجرار والألوان تارةً
لكنها
منذ انبلاج الأرض من خليجها
محكومةٌ إلى الأبدْ
بأن يطوف الحلم في أرجائها
وأن يدور حول أرخَبيلها الأبدْ

***

فينيسيا
خريطة من وارف الغَيَدْ
زوّقها في عزّ لهوه ولدْ
يرشّ نايه على جفون لوحةٍ
تضفرها قصيدةٌ من وحي روحهِ
ويسكب المعنى رؤىً
تكتبها قبّرةٌ
على قميص زورقٍ
من ورق البَرديِّ
ثمّ...
... حين تنفر المياه من يَدَيْ لعبتهِ
يحوكها شوارعاً من صَدَفٍ
ويجعل اليمّ النحاسيَّ جَدَد
وحين تتعب الحصى في كفِّهِ
يرفعها أبنية من عسجدٍ
وحين...
حين تفجر الأعواد في جَعبتهِ
ينصبها أعمدة من مرمرٍ
يرقِّص الناقوس في ميدانها

لينتشي أحمرها
فتشعل الشموع تاجها
في موكب القلوعِ
كي تنير . يوم العرس . ساحة البلدْ
وينشر البخور عطرهُ
ليحرس الينبوع في أيقونة المدى
من شرّ حاسد إذا حسد
***
فينيسيا
حكاية مرصودةٌ
من عصر "ألف ليلةٍ وليلةٍ"
عبّأها الحكّاء في قارورةٍ
قميصُها من الزردْ
في جيدها الأتلع صيف أنجمٍ
تحوطه جديلتان من بنفسجٍ
بينهما قلادة منظومة الياقوتِ
في حبل من المسدْ
منذورة الغلقِ
على إفريزها سبعون ماردٍ
لكل مارد كوكبة من العسسْ
وقمقم طرّته غيابة الغلسْ
وحين ألقاها النطاسيُّ
على صفيحة الغمرِ
مضى الغمرُ بها
على تخوم موجة تنسجها الرياحْ
وقبل أن تفضّ شهرزاد سرّ ختمها
في ضحكة الزنّار والأسمار والندى
أدركها الصباحْ
***
ومرّ فلك السندباد
يمخر العباب في رحابها
مع بدء رحلة جديدةٍ سريعةِ الخطا
إلى جزائر البَهار والنُّضارِ
والزمرّد الشفيفِ
والأيائل التي فصّلها الحسن على صورتهِ
فأصبحتْ
. تبارك الرحمن في عليائه .
إحدى الإحدْ
أناخ سيد الرهان رحلهُ
على ضفاف مرجها
وبات في مقصورة العاجِ
التي رست بهِ
. قادمة من برزخ الجنِّ
على قنالها
وظلَّ ملاحوه يطفئون حرّ نارهم
في بهوها
ويحتسون الخمر موسيقا
على أرصفة المرسى
وفي حاناتها
حتّى مشارف الضحى الذي رَأَدْ

وحين أيقظت نوارس الزجاج ظلّهُ
وحوّمت حورية البشرى على إهابهِ
رأى الأيائل التي رأيتها
فصاح صيحتي:
وجدتها...
وجدتها...
وصار صوتي صوته:
يا شهريارُ.. يا علاء الدين.. يا..

يا أحداً، أيّ أحدْ
مَدَدْ...
مَدَدْ...
ياسيدي
مَدَدْ
مَدَدْ

***

❐❐❐

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ليلة انشق القمر

شعر..محمود نقشو

موجزٌ عدميٌّ
لأحوالِ المغنّي

شعر : محمد علاء الدين عبد المولى- سورية

سأحاولُ الآنَ التّدحرجَ نحو منحَدَرِ اللّغةْ
حيثُ الكلامُ يدورُ كالطّاحونِ دون سنابلٍ
والوقت رحّالٌ إلى ساعاته فوق الجبالْ
قدر الجبال بأن تظلّ هناك مفردةً وثابتةً
ولي قدرٌ بأن أبقى هناك مقلقَلاً ومجزّءاً
وأنا أريدك أن تعيدي حملَ هذا الكون من قلبِ الرّعودْ
لأعود نحوكِ تاركاً لحدائقي حريّةَ الأشجار في العالي
هنا فقد المكانُ ظلاله
هل سوف ترتاحُ الحكايةُ فوق مقعدها المسيَّجِ بالجراد
أخافُ رمي الفجرِ من شبّاكِ فوضى
لا يطلّ على سماءٍ مغريةْ
سأشيلُ ذاكرتي على ظَهْرِ الفراشةِ
وهْي تحترفُ احتراق جهنمٍ
وأعيدُ تأليفَ القصيدةِ دونما شبقِ الزخارفِ
فهي مقتل رقصتي
وأجيءُ قبل غروب ساحرتي
لأخطئَ في الصلاةِ على معذّبتي
فتغفرَ زلّتي
سأحاول استئصال وجه الرمزِ من هذيانه
وأقول للّغة الفقيرة هيّئي لي مقعدينِ
بدون تأويلٍ وتحليلٍ لشكل الموتِ فيَّ
أنا المناهضُ للحجرْ
سأقبّلُ التمثالَ إن كان امرأةْ
وأعانق الريحان لو أعطى صباحي عطره
وأسلّم الخلجان للرّبّانِ لو شدّ السفينةَ
نحو نخلاتٍ تحيط بمشهد التّكوينِ

خيّل يا نشيدْ
خيّل بعيداً يا نشيدُ
وسرْ وحيداً بين قطعان اليتامى
مثل طاووسٍ يغازلُ نكهةَ الأنثى
بريشٍ لازورديٍّ وأقواسِ القزحْ
خيْل بعيداً يا نشيدُ
فليسَ لي وقتٌ لأبتكرَ الفرحْ...

*

كم كان أجملَ لو تركنا الريح ذاهبةً إلى عنوانها
لتفاجئَ الأشجارَ في حمامها العاري
وأجملُ لو هجرْنا كوخَنا من غير سوءٍ
وارتفعنا كالحريرِ إلى مصافِّ العارفينْ
كم كان أجملَ لو تذكّرنا بأنّا بئرُ نسيانٍ عميقْ
تُرمى به كِسَرُ الخيالِ وفَضلةُ الحلمِ العتيقْ
لكننا اخترنا نهايتنا
وعطّلنا الكواكبَ كي تدور بلا مدارْ
زرنا بقايانا حسبناها طيوراً غضّةً لا تقتلوها
واقذفوها في عروق الأفقِ نبضاً أبيضاً
زرنا بقايانا...عددنا كم لبِثْنا في كهوفِ الصمّتِ
أرسلنا بثالثِنا ليحضرَ وردةَ المعنى
من السّوقِ البعيدِ فلم يعدْ...
كم كان أجملَ لو طوينا البحرَ في أيقونةٍ زرقاءَ
نُهدِيها لماريّا لنرجعها لمهنتها القديمةِ
في اصطيادِ العاشقين ودلكهمْ بالموج

حتى يخضعوا للعطرِ مثل الياسمينْ
لكننا جبنا بحاراً شدّها التيّارُ من شطآنها
فهوت بلا سفنٍ ودون نوارسٍ
كم كان يحملنا إلى الماضي حنينُ الزرقة الخضراء

نغلق نفسنا ونحصّن الشهوات بالنايِ الفقيدْ
يا قاطفَ التفاحِ من قنديلِ سيّدةِ الأعالي
لا تعد لخطيئةٍ تودي بنا في الأرضِ ثانية...
مللنا الموت مجّاناً
وأجملُ لو كسرنا الانتظارَ كجرّةٍ مهجورةٍ من عهد بابلَ
لا نديمٌ يلمّ عن جدرانها أصداءَ موتاهُ
ولا خمرٌ يرممها ولا أسطورةٌ...
كم كان أجملَ لو أعدناها إلى فجر الحكايةِ
وهو يهربُ من مطاردة النخيلْ
ذهبت بنا الذكرى قريباً من هواءٍ سومريٍّ
كان ينعشُ روح حصّادين يغتنمون أن الوقت تموزٌ
وأن الحبَّ يترع خمره كوزٌ
بكفّ الشاربين الطيبينْ
وبأن عشتارَ اليتيمةَ غادرت زيَّ الحداد

وواصلت عصْرَ النّبيذِ وقدّمته بمجمع الأربابِ
للبعلِ الكبيرْ

ذهبتْ بنا الذكرى إلى بستانٍ لذّاتٍ
دخلنا في فحيحِ عبيرِها
نشتمُّ أصنافاً وألطافاً ونمعن في الثَّملْ
ونعيد توزيع الكؤوس بحسبِ أمزجةِ العسلْ
والآن ندخلُ في القيامةِ وهي عاطلةٌ
وشاعرها الوحيدُ مضرّجٌ بقصيدةٍ نقَصَتْ مفاتنُها
تفرّق شيعةً قرّاؤها واستقبلوها بالحروبْ
الآن نزعمُ حكمةً ونشيخُ مثل صنوبرٍ عفنٍ
تساقط في السهولُ
الآن قلتُ
وبعد هذا ما أقولْ؟

*

أشرقتُ قبل الشمسِ ثم مشيتُ متّكئاً
على الذكرى وقلتُ لحارسي:
أحتاجُ أن تتخفّف الأعباءُ مني
لن أستطيعَ الآنَ إغراءَ الوجودِ فتلك ليلى شيّعتني
لم تنتظرني كي أعودَ من الحنينِ إلى يديها
فاستمعتُ إلى معلّقة الوداع وكان يقرؤها الظلامْ
فخسرتُ من أسمائها الاسم الأخيرْ
ورميتُ من أبوابها زوّادة الموتى التي نفدت براءَتُها
وما عادت موائمةً لتزيين القبورْ
لا أستطيع الركضَ في المجهولِ أكثر
كلما قلتُ انتهيتُ لحكمةٍ
فاجأت قلبي فارغاً من أي مأوى للمعاني
وسمعتُ هاتفةً على شجرٍ تنوحُ:
جميعنا وترٌ يعلَّق بين شاهدتينِ
فاطربْ قبل حرمان المزيد من الأغاني
وسمعتُ شاهدةً تصيحُ:
ضيَّعتُ قبري وارتطمتُ بغيره...
حتى الشَّواهد . يا زمان الفقد . تهدِمُ كلَّ أندلسٍ
وتبحث عن مكانِ

*

لا رحلةٌ قبلي ولم تُخْتَمْ بصاعقةٍ...
فكيف أحجّ في المعراجِ؟
لا... لن يستطيع الحجّ تلبيتي
أنا الدّوران حول النورِ منطفئاً
أنا هذيانُ تكبيرٍ
"بلالٌ" شقَّ حنجرتي وأطلقني أذاناً
فوق وديانٍ يعزّي بعضها بعضاً...
فكم يتكلّف الشعراء زخرفة الوجودْ
وهو الذهابُ السرمديُّ إلى العدمْ؟
هل أستطيع الآن إقناع الوجودِ

بأن يجدّف مرة أخرى عليّ؟
وهل أصدّق صوتَ حسُّونٍ يقلّدني
وليست بي غرائزُ للحياةْ؟
وأنا تبلّغتُ الرسالةَ قبلَ سنّ الأربعين

بأنّ هذي الأرضَ تابوتُ اليقين
فما الذي سيضافُ بعدَ الأربعينْ؟
طفلان لي /لي زوجةٌ/ وقصائدٌ / وحرائقٌ
لكنني زوجُ السّراب من الأنين إلى الأنين
وصدّقوني كان حلمي أن أذيب الياسمينَ على يدي
لأعطّر الدنيا
فما ذنبي إذا ضيّعتْ سرّ الياسمينْ؟
قالت متيّمةٌ بأني لستُ شاعرها
فقلتُ: ولستِ بوصلة الخيالِ
فأجهشتْ برنين دمعتها وقالت:
أنت من حجرٍ وفي حجرٍ تقيمْ
قاسٍ أنا
لكنني هشٌّ كطفلٍ خاسرٍ ألعابه
يبكي وحيداً عند سور البيتِ
يحسبه ذووه مخرّباً
وهو الذي يبني الوجود على مقاس جنونِه
يختارُ حتى شكله الثاني
ويختارُ الهروب لغابةٍ أخرى
ولكنّ الصباح يشحُّ والأسوار تعلو
كيف لا يبكي إذاً
ويداه محراثانِ ينتقلانِ في أرضٍ من الأوهامِ
يفتتحان أضرحةً
ويصطادان لا جدوى هنا ودماً هناكْ
قاسٍ

ومن نغمٍ رخيمٍ أدّعي ذكرى مهشّمةً
ليُدخلَني إلى طقسِ الهلاكْ
ويثيرني قمرٌ يكفّنه سحابْ
قاسٍ ولكن كلّ ما بي
مُلكُ مولاي الخرابْ
أنا لن أجازفَ مرّةً أخرى بتحميلِ الرياحِ رسائلَ النهوند
فلتَعُدِ القصائدُ من أماكنها إليَّ
ولتنبه مرآةُ ليلى قبل هذا الصيفِ
ألاّ وجه لي سيليق بالقصص الغريبة
لستُ ميزاناً لتعديل الحروب أو الحبيبِ
أنا مظاهرةٌ سأهتفُ ضدّ نفسي
قبل أن يجتاحني قصفٌ حضاريٌّ
ولستُ هوايةَ المهووسِ ضاجعني وبالَ عليَّ
صنّفني أحطَّ من الهنود الحمرِ
فزّرني وقال المغفرةْ
أنا لستُ بوذيّاً ولستُ مؤهّلاً
لأكون ابناً لابن مريم أو محمد
إنني جرذٌ وجوديٌّ

سيبلى العمرُ فوق هلامه قبل العثور عليَّ
لن يجد المنقّبُ أي لقيا من عظامي
حتى ولا كتبُ الرواة ستستفيض بذكر مأثرتي
ولن يجدوا خلال البحرِ لا صدفاً يدلّ عليّ

أو سمكاً تحوَّلَ بي
ولن يعطي المفسّرُ أي شرحٍ لي
فلا الأسماكُ برهانٌ ولا كلّ الأسامي
أنا سلحفاةُ الكونِ تركَبُها جلالة يأسها
وتسيرُ أبطأ من سكاكين المنامِ
لا تبحثوا عنّي
فلا معناي مكتملٌ ولا شكلي مثيرُ
كانت جذوري هاهنا
والآن لي شجرٌ هجينٌ لا تؤسّسه جذورُ ...
فأنا المجازرْ
هيه...
وقتلي فرجة كونيَّةٌ
هيه هيه...
وربِّي ليس يملك فسحةً للانقضاضِ سوى عليَّ...

بلى
وربٌّ مبتلى مثلي بلاهوت الدماءْ
يا ربِّ لا تغفرْ فذنبي فوق عفوكَ
والوصايا لن تطوّب جثتي
لدخول فردوسِ السماءْ
واثبتْ على ما أنتَ فيه
فلستَ وحدكَ من يؤرّقه الصراعُ على البقاءْ...

*

أشرقتُ قبل الشمسِ
كانت خطوتي ريحاً تحزّ وريدَ ذاكرتي
وأمّي حلَّ في إيقاعها وحشٌ عقيمْ
أخرجتُ جثّتها من الثّلاجةِ الصّماءِ
فاهتزّت كأنّ على أصابعها الجحيمْ
هل أستطيع رثاءَ أمّي وهْي لغمُ الحزنِ وانفجرت بنا؟
وهي الرسائل دائماً تلغي عناوين الوصولْ
لم يبق شبرٌ واحدٌ فيها ولم يعطَبْ
كأنَّ شعارَها عطبٌ شموليٌّ عظيمْ
الشعرُ حولي أصدقاءٌ ذابلونْ
وهناك طيفُ أبي أراه حائماً بالنعشِ
أحضرتِ المقابرُ فجأةً ميراثها
ومضت ترحّبُ بالضيوفْ
وتقدّمُ المأوى وتسليةٌ لوحشة نفسها
لكنني منْ بعدِ نفض النعشِ من أطيافها
أبصرتُ في تابوتها دمَها...
أقول دماً ولا أعني مجازاً
تلك أمّي آخرُ الأشباح في ليلي
تطوف على النوافذ كالشّهابِ المدلهمِّ
وتلك أمّي
أرجوك لا تدعي جوارك لي مكاناً آخراً
فأنا ضئيلٌ فوق ما تتخيّلينْ
أنا ليس يلزمني سوى ثقبِ بناءٍ كي يطيّرني الأنينْ
حتى بلوغ المشتهى
في قطرة عجفاء في شط العربْ

أو رملةٍ خرساء في أرض النقبْ
أنا لا أكنُّ سوى سلامٍ أزرقٍ لأبي احمليه
وأخبريه بأنني مازلتُ أشرب طاسة الرعب التي
امتلأت نقوشاً أو بلاداً أو رموزْ
ودعيه يكملْ سيرةً منقوصةً ويقولُ:
ها قد عدتِ أيتها العجوزُ إلى العجوزْ....

*

هذا خيالي قطّعتْ أوصالَه الخضراءَ سكّين الجنونْ
والشعرُ إما أن يكون مبرّأً من أي غشٍّ فاسدٍ
أو لا يكونْ
من أجلِ هذا قلتُ:
لي أمٌّ فلسطينيَّة تلدُ المنازلَ من جِرابِ الذكرياتْ
وأقولُ لي أم على الليلِ المخيّم بين دجلةَ والفراتْ
أمٌّ تدرّبُ كربلاءَ على الحياةْ...

*

والفرقُ بين ملامحِ الموتى خفيفٌ:
قد نموتُ من الرّصاصِ
وقد نموت من العناقِ
وقد نموت من الطغاةِ
وقد نموت من الغزاةِ
وقد نموت من اليمين أو الشمال أو الوسطْ
لكنَّ موتاً واحداً... موتاً فقطْ
"هزم المعانيَ والفنونَ جميعها"
: الموتُ من فرْطِ الفراغْ
هو وحده يعني انفجاراً في الدماغْ
هو وحده يعني النّفورَ من الوجودْ
هو وحده الإحساسُ باللا شيء
واللّوبانُ
والتَّلفُ النّحيلْ
وهو الدخول بدون معنى في مجابهةِ الرحيلْ
وهو انبثاقُ البؤبؤين يدوّران الوقت كي يمضي سريعاً
مترعاً بالزنجبيلْ
الموتُ من قهرٍ هو الموت النبيلْ...

*

كم كان أجملَ لو تأمّلنا هنا القبرَ الغريبْ
لا وقت عند الكائناتْ
ليشاهدوا غدهم هنا
وبأنّ فحوى الموت أصدقُ من نبوءتنا
ومن ندمٍ على مجد الحياةْ

*

أشرقتُ قبل الشمسِ
كان الكونُ أدراجاً لخطواتِ الظلال
تسيرُ في ضوءٍ هزيلٍ مستكينْ
وهناك حولَ القبرِ كنا شاحبينْ

نتلو على روحِ الغيابِ أم الحضور؟
تجمّع الموتى حوالينا
. صباح الخير
فابتسموا...
رأيتُ جميع موتى العائلةْ
يتهافتون على مصافحتي... ارتعدتُ... وقلتُ للشعرِ: انتظرْ

حتى أرتّب قبرَ قافيتي لأسقط فيهِ
مثلَ فراشةٍ ظلّت تعبّ النورَ حتى أُتخمت بالليلِ...

يا أمي وداعاً واغفري لي إن أردتِ... لتغفري لي
نامي ولا تتساءلي عني
فإني عائدٌ كالمسخ للنّفقِ الطويلِ

***

❑❑❑

لحن الزناد

شعر : ياسر الأطرش- سورية

سآوي إلى حصَّتي في التراثِ
وأدخلُ فصل السباتْ
حكاياتُ أهلي
ستكفي لأعبرَ هذا الممرَّ
بوهمٍ يُجَمِّلُ وجه الحقيقةِ
حيث الحقيقةُ في الشرق أنثى
كما القدسُ أنثى
كما كلُّ أيامنا الباقياتْ
سئمتُ فصول النضال الملوّنِ حول الموائدِ
كأسٌ .... وتأتي البلاد إلينا
وبيتان من حزن درويش
تكفي .... ليبكي السريرْ..
لماذا نزوِّرُ حتى البكاءَ
ونحسبُ أنَّا نغطي السماءَ
بكفٍ صغيرْ
سأهربُ

ما عادت الحرب تغري
بناتُ السلام تركن السيوفَ على حدِّ (فاطمُ مهلاً)
فمات امرؤ القيس بالأغنياتْ
(ومن عاش ماتَ، ومن مات فاتْ)
سوى أنَّ قسَّ ارتدى موته سُلّماً للحياةْ....
كذلك تحت الحجارة عشبٌ
وكفَّ الصغير تحرّرُ عشباً وشعباً
وأمي تفصل ثوبَ حدادٍ جديدٍ
لموت العراقْ!!
بلادٌ تُساقُ إلى الذبح جهراً
وجيرانها يشهرون الدعاءَ،
وزيَّاً يناسب طقس الفراقْ
تعوَّدتُ أنْ أستظلَّ بصمتي
وأغلقَ بابي على كلِّ ما بي
فما في إيادَ سُراةٌ لأرفعَ نُصحي

ولكنْ سأرفع دوماً يديَّ
كما كلُّ من يعبدون المحبةَ والانعتاقْ
عراقٌ.. عراقْ
ذئابٌ وبردٌ يفتشُ عنَّا
ونحن نفتشُ عنهمْ
ونعرفُ ما من رفاقْ....
وحيدَيْنِ نبقى
وطارقُ يصرخ: أين المفرُّ
عدوٌ وبحرٌ
وسوف يموت الذي في بروجٍ
وسوف يموت الذي في زقاقْ
وبغدادُ.... أرملةُ المستحيلِ
تقاتلُ عنَّا
وتشهد أنَّا
هُزمنَا
. ولم تبدأ الحربُ بعدُ .
فعنترةُ المستقيلُ اضمحلَّ
ولما دعوناهُ . من نومنا . ما أفاقْ! ..
****
تَدوزَنْتُ طوعاً
فأوتار قلبي تطيع الأصابعَ
إنَّ الأصابعَ . في لحظة الشرِّ .
تعزف لحن الزنادْ
وصوتُ الفقير النشازُ
يلوّثُ عُرْيَ النجومْ
لماذا أحاول أنْ أستقرَّ على غير عرشي؟
لماذا الكسيحُ الذي أقعدوهْ... يحاول يمشي؟
أنا إبنُ نعشي
أنا عروةُ الرافدُ المستبدُّ
خلعتُ الصعاليكَ، كي ترتديني ثيابُ الجهادْ
أفقْ يا رقادْ....
صباحُ الصغار تلوَّنَ بالأرجوان الشهيِّ
عناقيدُ دمعٍ تدلتْ
لتعلنَ هذا النهارَ
وتحرسَ بالحزن هذا الحصادْ
فلسطينُ أمٌّ..... وتبكي
فلسطينُ تحكي.... لأطفالها... قصةَ المُبعدينْ
فلسطينُ خبزٌ وماءٌ وتينْ
فلسطينُ حاضرةٌ في نقوشِ الثيابِ.. ودفءِ العِتابِ
فلسطينُ ليست كما تعرفونَ:
احتلالٌ وموتٌ ورعبْ
فلسطينُ أمٌّ بمليون قلبْ..
وأعمى المعرةِ
ما كان يتقنُ دورَ الأبوَّةِ
ما كان يحتاجُ حزناً مديدْ..
كأنكَ حين تبرعمُ طفلاً
تباشرُ قصةَ قتلٍ جديدْ!..
جنيتَ على من أحبَّ الولادةَ
كان بوسعكَ ألاّ ترانا

وألا تفسّرَ هذا الوضوحَ
لماذا عرفتَ بأنَّا أردنا بألاّ نريدْ؟!!
تدخَّلتَ في ألفِ عامٍ ستأتي
وفي شكل بيتي
وبيتي الحضاريُّ بردٌ وقيدٌ وأطلالُ عمرٍ شقيٍّ
سعيدْ
كذا "غونتنامو"
لأني أحبُّ حكاياتِ أهلي
وسهلي
ووجهي المعلَّقَ فانوسَ زيتٍ
يُضيء الودادْ
كذا "غونتنامو"
حضارةُ سجنٍ
وكيف ستُحْبَسُ في حقدِ سجنٍ صغيرٍ......
بلادْ؟؟!!!

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

يعذبني هذا الحرف

شعر...آصف عبد الله

ماندیلا

شعر: ممدوح فاخوري- سورية

يـــــا حامِـــــلَ هَـــــمِّ الإنســـــانِ
وهَمُّـــــــك يَسَـــــــعُ الأكْـــــوانْ
يختـــــــرق حجـــــابَ الســـــجنِ
ويقـــــــــــتحمُ الجـــــــــــدرانْ
ليضـــــــــيءَ بكـــــــلِّ مكـــــــانْ
ويَطـــــــوي كــــــلَّ زمـــــــانْ

**

يــــا طــــاردَ شــــبح الاســــتعمارْ
طُويَـــــــتْ صـــــــفحاتُ العــــــارْ
وستُنْصَــــــبُ لهـــــمُ الأَقفـــــاصْ..
لقـــــرودٍ تَعبـــــثُ بالرَّقَّـــــاصِ
وتُمْسِـــــكُ بتلابيـــــب الأرقـــــامِ
وتُنْكِــــرُ أنَّ الـــــدَّرب أمـــــامْ!

**

مـــــــيلادُك عيـــــــد الحرِّيَّـــــــهْ
وعنــــــاقُ جُمـــــوع البَشَـــــرِيَّهْ
مـــــــيلادُ ضـــــــياءِ الشـــــمسِ
يُــــوارَى بــــين ظَــــلاَمٍ وسَــــوادْ
وصــــدورٍ تُوْغِــــلُ فــــي الأحقــــادِ
لأوغادٍ..
أوغادٍ..
أوغــــــــادْ..
تَتَطــــاوَحُ مِــــن خَلْــــف القضــــبانِ
وتُـــوغِرُ صـــــدرَ السَّـــــجَّانِ
وتَشـــــرب نَخْـــــبَ السُّـــــلطانْ..

والعلْـــــــج يُجَمِّـــــــع أركانَـــــــهْ
ويَصِـــــــــرُّ بحقـــــــدٍ أســـــــنانَهْ
ويَميـــــــــلُ فيـــــــأمُرُ أعوانَـــــــهْ
كــــــي تُحْكِـــــمَ قَفْـــــلَ الزِّنزانَـــــهْ
ويَمضـــــــــي ثمِـــــــلاً ورفاقَـــــــهْ
ويَمُـــــــدّ الغَيْهَـــــــبُ أعناقَـــــــهْ
وتَظَـــــــلُّ أســـــــيراً للطُّغيـــــانْ..
تنظــــــر فـــــي أعلـــــى الجـــــدرانْ
لـــــو يَظْهَـــرُ إنســـــانٌ.. إنســـــانْ!

**

أســـــمعُ أنغـــــامَ النشـــيد مِـــن بعيـــدْ
تبشّـــــر الـــــدُّنيا بمــــيلادٍ جديــــدْ
ويَســـمعونَ.. قــد غــدا السّــمعُ حديــدْ[1]
وحولَـــــــك الأطفـــــالُ يَحلُمــــــونْ
بعـــالَمٍ لا يَبْـــذُر الحُمْــقَ ولا الجُنـــونْ..

**

أَســـمعُكَ اليـــومَ.. وأطـــربُ للألحـــانْ
وأرى بُركاناً يَتَفَجَّرُ..
فـــي وجـــهِ الطُّغْيـــانْ
وتَمنَّيتُ لو أنِّي مَعَكَ..
نُطَـــــوِّحُ بالأوثـــــانْ

**

وأَصِيح.. أَصِيح.. فيرتدُّ صدى الجدرانْ
وسمعتك تشكو.. تتمنَّى..
لو يَسمعُ قلبٌ أو آذانْ
أشتاقُ إلى النَّجم.. إلى الليلِ..
إلى القمر الوَسْنانْ
للظُّلمة.. تَسري..
تَتَمَوَّجُ خَلْفَ القُضبانْ
أشتاق أعانق أَنجُمَ ليلي..
شمسَ نهاري..
أشتاق أعانِقُ أطفالاً..
تَجْمَعهمْ كومة أقذارِ
يَجْرُونَ فتنتفض الأشباحْ
وتُناوِشُهمْ ليلاً وصباحْ
يَالِيَ.. مِنْ هذي الأرزاءْ
أضلاعٌ قاتمةٌ شوهاءْ
تتكسَّرُ في دِمَنٍ خرساء
وهياكل تنكرها الظلماء
تَهوي من جوعٍ.. تَغْبَرُّ

---

[1] من حدّة السمع

وصراخٌ.. لكنْ.. لا آذانَ
وموتٌ.. لكن.. لا قبرُ!.
***
أواهِ.. وآهٍ.. لو صوتٌ..
يَسري.. لو تَنظر أبصارُ
ويموتُ الصَّوتُ..
وتَبقى الرّوحُ تَحُومُ عليه وتنهارُ..
أن أَلثِمِ جُرْحاً يتنزَّى..
أن أعزفَ لحنَ الأكوانْ
أن أحزنَ.. أفرحَ.. أطربَ للألحانْ
أن أعشق.. أن أكتوِيَ بنارِ الهِجرانْ
أن أَسْلُوَ.. أبكي.. أذرفَ دمعَ المشتاقْ
أن أَلْهُوَ.. أَعْدُوَ صَوْبَ الآفاقْ..
سأعانق هذي الجدرانْ
علَّ بصيصاً يَنْفُذُ
عَلَّ الآذانْ
تَسمعُ صوتي.. قد غُيِّبَ..
لُفَّ بكَفَن النِّسيانْ
أترقَّب، لأرى وَجْهَ السَّجَّانْ
يُذْكِرُني، إذْ يُقبل مَهْزولاً،
بَشَراً يَلْهَثُ خلفَ القُضبانْ..
**
أعانقُ الجدرانَ.. أم أَلُوذُ بالأحجارْ
فَهْيَ أَرَقُّ مِن عصابة الأشرارْ
لو يَسمع الجدارُ كلَّمتُ الجدارْ..
لو يَسمع الغبارُ كلَّمتُ الغبارْ..
لو يَعْقِلُ البابُ لكان بَينَنا حِوارْ..

لا شيءَ.. غيرُ الصَّمت..
لا هَمْسَ.. ولا نداءَ.. لا هِذارْ!
**
صوتٌ يئنُّ من بعيدٍ.. في الجِواءْ
يهتف.. لكنْ لا سميعَ غيرُ الجوع والفناءْ
غيرُ خيالٍ مُعْتِمٍ.. يُعتادُ ليلاً ونهارْ
غير نحيبٍ.. غيرُ جوعٍ.. غيرُ أعمارٍ قِصارْ
صوت يئنُّ.. يا حبيبي.. أنت في الأحياءْ؟
إني أناديكَ.. أُنادي الكونَ صبحاً ومساءْ
**
يا شعبُ.. إني.. أنتَ
أنتَ النارُ.. والضياءْ
أنتَ الصديقُ.. والرفيقُ..
بل أنت العزاءْ
***
دمشق 2003/8/10

تداعيات

شعر: د.خالد محيي الدين البرادعي- سورية

القصـيدة التـي أنشـدها الشـاعر فـي جامعـة الإسكندرية بمصر في مهرجان الذكرى الأربعين لوفاة عباس محمود العقاد:

يَـــوْمُ عَبّـــاسَ غَيْبَـــةٌ أَمْ بَقـــاءُ
وَخُلـــودٌ عَلـــى الْمـــدى أَمْ فَنـــاءُ

أَمْ سِـــراجٌ وَالزَّيـــتُ يَنْـفُـــذ مِنْـــهُ
أَمْ نُجـــومٌ يَـــدومُ فيهـــا الضِّـــياءُ

بَعْـــدَما مَـــرَّ أَرْبَعـــونَ امْتحانـــاً
تَتَـــــوالى وَكُلُّهـــــا أَعْبـــــاءُ

تُزْهِـــقُ الْحَـــرْفَ وَالحُســـامَ جَميعـــاً
وَالَّـــذي شَـــفَّ وَانْتقـــاهُ الَعطـــاءُ

لا نُجازيـــكَ فـــي التَّـــذَكُّرِ لكـــنْ
أَنْـــتَ فينـــا تَـــوَهُّجٌ وَارتْقـــاءُ

كُنْـــتَ تَشْـــكو مِـــنْ أُمَّـــةٍ مَزَّقَتْهـــا
أَلْـــفُ ريـــحٍ وَالكُـــلُّ فيهـــا سَـــواءُ

كُـــلُّ شَـــيْءٍ وَراءَ نَوْمِـــكَ يَهـــوي
وَاسْـــتَفَزَّ الْخُطـــى إِلَيـــهِ الْـــوراءُ

وَ قَبيـــلٌ يَنـــامُ عَنْـــهُ قَبيـــلٌ
فَشَـــتاتٌ وَ غُرْبَـــةٌ وَخَـــواءُ

وَ غُـــزاةٌ بِمْـــلءِ عَصْـــرِ خَـــرابٍ
وَ نِيـــامٌ أَحْلامُهُـــمْ خَرْقـــاءُ

لا يُنـــادونَ كَـــيْ يُغـــاثوا وَ لكِـــنْ
يَتَخَفُّـــونَ كَـــيْ يُغيـــثَ الْخَفـــاءُ

شـــاهِدُ الْعَصـــرِ قَـــدْ يَحـــارُ بِـــأَمْرٍ
كَيْـــفَ بِالْقُـــدسِ زَغْـــرَدَتْ كَـــرْبَلاءُ

جُـــنَّ قابيـــلُ يَـــوْمَ قَتْـــلِ أَخيـــهِ
وَ لِنابَيْـــهِ فـــي الـــدِّماءِ عُـــواءُ

يَصْـــنَعُ الْهَـــدْمَ وَالخَـــرابُ مَـــلاذٌ
لِهَـــواهُ وَ عِشْـــقُهُ الإيـــذاءُ

وَهُـــوَ فـــي الْقُـــدْسِ تـــارَةً وَبِـــأُخْرى
مِـــلْءَ شِـــدْقَيْهِ فـــي الْعِـــراقِ الـــدِّماءُ

يـــوقِظُ الْقَتْـــلَ مِـــنْ عَميـــقِ كَـــراهُ
وَهُـــوَ للْمَـــوتِ حِلْقُـــهُ الْمِعْطـــاءُ

يُلْهِـــبُ الْحِقْـــدَ عَبْـــرَ كُـــلِّ اتِّجـــاهٍ
وَ يَـــداهُ لِلمُجْـــرِمينَ وِقـــاءُ

قُلْـــتُ قابيـــلَ قُلْـــتُ أَبْرَهَـــةَ الْغَرْبِـــيَّ
قُلْـــتُ جنكيـــز كُلُّهـــا الأَسْـــماءُ

لِكِيـــانٍ عَلـــى الزَّمـــانِ مُقـــيمٍ
وَ بِأَظفْـــارِهِ يَنـــامُ الْفَنـــاءُ

مُنْـــذُ نـــادى جِبْريـــلُ: أَحْمَـــدُ اِقْـــرأْ
وَاصْـــطَفَتْنا لِمُسْـــتَواها السَّـــماءُ

أَنْبـــتَ الْحِقْـــدُ أَلْـــفَ ظُفْـــرٍ وَ ظُفْـــرٍ
وَ الأَصـــابيعُ أَعْصُـــرٌ عَمْيـــاءُ

وَ الطَّواغيـــتُ حَوْلَـــهُ مِـــنْ مَطايـــاهُ
وَ نَحْـــنُ الضَّـــحِيَّةُ الْبَلْهـــاءُ

مَـــنْ يُنـــادي تُـــرَى بِأَضْـــغاثِ حُلْـــمٍ؟
دَوَّنَ الطُّـــورُ إِذْ شَـــدَتْ سِـــيناءُ

عَـــيْنُ جـــالوت فَتَّحَـــتْ بَعْـــدَ نَـــوْمٍ
و بِحِطـــيِّنَ أوقِـــدَتْ أَضْـــواءُ

وَ عَظـــــــيمٌ بِمَيْسَــــــلونَ لَدْيـــــــهِ
كُـــــلَّ حـــــينٍ لِلظَّـــامِئينَ سِـــــقاءُ

و بِفَلُّوجَــــــــةَ الْفِـــــداءُ تَـــــوَلَّى
مِهْرَجانــــــاً يَرْتـــــــادُهُ الأَكْفـــــاءُ

***

لَيْـــتَ حُلْـــمَ الْمُسْتَضْـــعَفينَ صَـــباحاً
تَحْتَويـــــــهِ بِكَفّهـــــا النَّعْمـــــاءُ

قَــدْ يَمُــرُّ التّــاريخُ مِــنْ عُــدْوَةِ الْفَــتْحِ
فَتَصْــــحو مِــــنْ نَومِهـــا الْعَرْبـــاءُ

لِـــــتَلُمَّ الأَحيــــاءَ بَعْـــدَ شَـــــتاتٍ
مارَسَـــــــتْهُ بِعُنفِهـــــا الأَهـــــــواءُ

***

أَيُّهـــــا الْخَالِـــدُ الْعَظـــيمُ بَعيــــداً
وَ قَريبـــاً مـــا طـــافَ فيـــكَ الْهنـــاءُ

بَــلْ شَــقيّاً أمضــيتَ عُمْــراً وَ عُمْــراً
مِــنْ عَطــاءٍ مــا غــابَ عَنْــهُ الْبَهــاءُ

هـــاجِسُ الْمَـــنْحِ لا المَلَـــذَّاتُ حَتّـــى
كُنْــــتَ تَسْـــمو وَيَرْتَـــديكَ النَّقـــاءُ

كَـــمْ كَشَـــفْتَ الْغَطـــاءَ عَـــنْ عَبْقَـــرِيٍّ
داهَمَـــــــتْ كِبْرِيـــــاءَهُ البَأســــــاءُ

عـــاشَ دَهْـــراً ومَـــاتَ قَهْـــراً وَفيـــهِ
مِـــــنْ تبــــاريحِ عَصْــــرِهِ أَشْـــــلاءُ

أَنْــــتَ حــــاوَرْت اِسْــــمَهُ فَتَعـــافى
ثُـــــمَّ شَـــــعَّتْ مِـــــنْ مَوْتِــــهِ الآلاءُ

***

قُــرَّ عَينــاً فَلَسْــتَ فــي الْبُــؤْسِ فَــرْداً
أَوْ وَحيــــداً يَخْتــــالُ فيــــكَ الشَّـــقاءُ

فَأَنــــا مِثْلُــــكَ اخْتِيــــاراً وَ قَهــــراً
فَــــــوْقَ سِــــــتيِّنَ كُلُّهــــا أَرزْاءُ

يَحْتَـــويني الـــدُّجى بِحِضْـــنِ كِتــابٍ
وَ نَهـــــاراً تَجْتـــــاحُني الظَّلْمـــــاءُ

وَكِلانـــــا عَلـــى الزمَّـــانِ حُضـــورٌ
مِثْلَمـــا الشَّـــمْسُ مـــا لَهـــا إطْفــاءُ

جِئْـــتُ عَبّـــاسُ وَ القَـــوافي أَمـــامي
راقِصـــاتٌ وَ صَـــوْتُ مِصْـــرَ الْحُـــداءُ

أَرْفَـــعُ الْوَجْـــدَ مِـــنْ شَـــآمٍ لِمِصْـــرٍ
رُبَّ فـــي الشَّـــجْوِ لِلمُحِـــبِّ الشَّـــفاءُ

لا لأبْكِـــي عَلـــى تَمَـــزُّقِ شَـــعْبي
كَيْـــفَ أبْكـــي وَ لَـــيْس يُجْـــدي الْبُكـــاءُ

إنَّمـــــا الْعَصْـــــرُ عـــــاهِرٌ تَتَلَطَّـــــى
فـــــي عَبـــــاءاتِ أَهلِنـــــا وَ تُفـــــاءُ

كُـــلُّ شَـــيْخٍ بـــأَرْضِ يَعْـــرُبَ يَشْـــكو
مِـــنْ أَخيـــهِ حَتـــى تَشَـــكّى الإخـــاءُ

عَفْـــوَ إبْـــداعِكَ الْعَظـــيمِ وَ عَفْـــواً
إنْ طَفـــا فَـــوْقَ مـــا أقـــولُ الرُغـــاءُ

فَأَنـــــا غـــــارِقٌ بِلُجِّـــــيِّ سَـــــيْلٍ
مِلْـــؤُهُ الطـــيِّنُ وَ القَـــذّى وَ الغُثـــاءُ

****

بيرود . سوريا . 2004

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

قصائد سقطت سهواً

شعر..غياث المدهون

في البال أنتِ[29]

شعر : رضا رجب- سورية

فـــي البـــالِ أنـــتِ اشـــتعالٌ دائـــمٌ ومــدىً يضـــيعُ كـــلَّ اشـــتعالٍ فوقَـــه ومـــدى
لا تســـألي كـــم ربيـــعٍ صـــاغَه نُتَفـــاً لكـــي تظلِّـــي حـــديثَ المنحنـــى أبـــدا
أنـــتِ احتمـــالٌ جديـــدٌ فـــي قصـــائدهِ فيـــا القـــوامُ انكســـرْ فـــي حرفـــهِ مَيـــدا
يحُـــب يـــا الكلمـــاتُ اســـتوطني دمَـــه ويـــا العصـــافيرُ كـــوني صـــوتَه الغَـــرِدا
عذابُـــه الحـــرفُ.. يـــا الخصـــرُ الوجيـــعُ أضـــفْ لـــه مـــن المنتهَـــى مـــا تشـــتهي عـــددا
أشـــعلْ قناديَـــل كـــلِّ الـــذكرياتِ ولا تشـــفقْ علـــى كبـــدٍ أوجعتهـــا كمـــدا
يصـــوغُ جنَّـــةَ عـــدْنٍ مـــن جهنَّمـــهِ ويفـــتحُ البـــابَ لكـــنْ لا يـــرى أحـــدا

***

فـــي البـــالِ أنـــتِ.. وهـــذي حزمـــةٌ شـــهقتْ بهـــا النَّجـــومُ ضـــياءً والحقـــولُ نـــدى
جـــرارُ عطـــرٍ رماهـــا فـــوقَ وانكســـرتْ علـــى لمـــى شـــفةٍ مجنونـــةٍ بـــددا
ونهـــدُكِ الكـــانَ يـــا إرثَ الهـــوى ولـــداً بـــين الحـــروفِ السَّـــكارى لـــم يـــزلْ ولـــدا
ولـــم تزالـــي علـــى تنُّـــورِ حارتـــهِ حكايـــةً ورواهـــا مثلمـــا شـــهِدا

***

عينـــاكِ، واختـــارَ مـــن صـــحو المـــدى لهمـــا لونـــاً وجسَّـــد مـــن تِيْـــه الـــذُّرا جســـدا

(29) عنوان ديوان الشاعر أكرم مسّوح، وكانت هذه القصيدة قراءةً للديوان. ألقيت في حفل التوقيع 1994

يحنو بإزميلهِ الطّاغي فهل تعبتْ ... يداهُ أو نبعُ نورٍ فيهما جَمدا؟

هو الذي صاغ نهدَيْ صدرها صنماً ... فلا تلوموه إنْ صلَّى وإن سجدا

لحِّبهِ نكهةُ النعناع فارتشفي ... جنونَه الحلو أو كونيهِ رَجْع صَدى

ما ضّيع العَمر إلاَّ في انتظارِكِ يا ال ... كنتِ الغدَ المتناهي في رؤاهُ غدا

أحبَّ كلَّ نساءِ الأرض، ما امرأةٌ ... إلاَّ وكانَ على أهدابِها غَيدا

كأنَّ مُلْكَ سليمانٍ على يدِهِ ... أيّامَ واحدةٌ راحتْ تمدُّ يدا

أأنتِ ذاكرةٌ كم قُبلةٍ طُبعتْ ... على الشِّفاهِ فجُنَّتُ نجمةٌ حسدا؟

تضيعَ بين الأنا والأنتِ ألفُ دُنىً ... كأنّهنَّ هنيهاتٌ على بردى

تعتقي في خوابي خمرهِ غُصصاً ... وفتحي في بقايا روضهِ عُقَدا

دنا المغيبُ الذي أنأيتهِ زمناً ... ومزَّقت يدُه من سالفٍ بُرُدا

مضى الربيعُ وها ظلّتْ مواسُمه ... "في البال أنتِ" فهلْ مرَّ الربيع سُدَى

***

يصادرُ البحر من عينيكِ زرقَتَه ... ويسرقُ الغصنُ منكِ القدَّ والملدا

وصبَّ بعضَ الذي أبقى لريشتهِ ... فوقَ الرمادِ فهلْ أخمدتِ ما اتّقدا

تَوحُّشُ البحرِ يُغري فاسكنيهِ بهِ ... وحّولي كلّ شيءٍ حولَه زبدا

***

غارَ النَّسيم لشَعْرٍ ليلة انعقدتْ ... غمائمُ العطر في الشَّعر الذي شردا

طغى هواهُ ولولا بعضُ عفَّتهِ ... كما انجلى النَّقع عن سُمْرٍ غدتْ قِصَدا

مسافرانِ معاً: جنَّيةٌ نفرتْ ... من عبقرٍ ونبيٌّ يكسِرُ الرَّصدا

تستوطنيني غماماً بين أحرفهِ ... حتَّى إذا اسودَّ ليلٌ كنتهِ الرَّأدا

ألا له الله أغفى يشتهي حُلماً ... فوّزعي النورَ في الجفنِ الذي رقدا

قلــــتِ: اســـــتعادَ بقايـــــا.. أيهــــا تركـــــتْ فــــي رحلـــــةِ العمـــــرِ إلاَّ الــــثلجَ والبَــــردا

كلاهمـــــا صــــــاغَ فــــــي تيــــــهٍ لصـــــاحبهِ والحســـــنُ والشـــــعر إلاّ فيـــــه مـــــا اتّحـــــدا

وقلـــــتِ، واللّـــــومُ يُخفـــــي غبطـــــةً ورضـــــىً أنـــــا أطلـــــتُ لــــــه ليـــــلَ الهـــــوى ســــــهَدا

أيكتـــــبُ الشِّـــــعر عـــــن نهـــدي بـــــلا خجـــــلٍ فديتُـــــه، أنجـــــزَ المجنـــــونُ مـــــا وعـــــدا؟

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

رايات لها شكل الفرح

شعر...منذر يحيى عيسى

طيور اليمام

شعر : عبد الرحمن عمار - سورية

إلى عبد الرحمن.. حفيدي

لــــــكَ منـــــي البيـــــانُ والتبيـــــينُ ... يـــا ضـــياءَ العيـــونِ، أنـــتَ العيـــونُ

أنـــــتَ منـــــي قصـــــيدةٌ كالثريّـــــا ... عـــــاجزٌ عـــــن صـــــفاتكَ التـــــدوينُ

يغــرُبُ الشــعرُ هيبــةً مــن مُحيّــاكَ... ويخشـــــى سِـــــماتِكَ التضـــــمينُ

وإذا مـــــا الخيـــــالُ هـــــزَّ قوافيـــــهِ... يصُـــــدُّ الإلهـــــامَ مُهْـــــرٌ حَـــــرونُ

كـــاد يأســـي يصـــيرُ بحـــرَ سَـــراب ... يصـــــطلي مـــــن هياجـــــه المَـــــأمونُ

قـــد رمـــاني الزمـــانُ عبـــر ديـــاجيرِ ... انتظـــــاري، رمحـــــاً بَـــــراهُ السُّـــــكونُ

أتلـــوَى علـــى بلاغـــةِ عُقْمـــي ... وهِلالـــــي كأنـــــه العُرجـــــونْ

والليـــالي تضـــيعُ خلـــفَ الليـــالي ... وخيـــــالي مُحطَّـــــمّ مَحـــــزونُ

أضـــرِبُ الصَّـــدْغَ بـــالحنينِ وأَســـري ... فـــــي مَتـــــاهٍ، صِـــــراطُه الســـــكّينُ

فـــإذا بالشـــفاهِ شَـــقّت براريهـــا... ارْتِيـــــاداً، مُرادُهـــــا المَـــــوْزونُ

فـــأَتتني مـــن الجَـــوى رَجَفـــاتٌ ... ثـــــمّ.. ينســـــابُ وحْيُـــــكَ المَيْمـــــونُ

****

آهٍ يـــا دالِيـــاتِ عمـــري احضـــنيني ... مثلمـــــا يحضُـــــنُ الفضـــــاءُ الســـــنونو

مـــن كتـــاب الحنـــينِ أقـــرأُ صـــفحاتٍ... فينمـــــو علـــــى رُبـــــايَ الحنـــــينُ

متَّعَتنـــي الحيـــاةُ بعـــدَ خريـــفٍ ... شـــــادَها بالهنـــــاءِ روحٌ جَنـــــينُ

قـــد أتـــى مـــن حـــدائق الله فَيضـــاً رائـــقٌ مـــن كمالـــه التكْـــوينُ

لـــو أناديـــهِ مـــن مَواويـــلِ وَجْـــدي لَتَغَنّـــى بـــوردِه الياســـمينُ

ولَصـــاغَ الوُجـــودَ جـــدولُ عِشْـــقٍ ســـابحٌ فـــي هُيامِـــه المفتـــونُ

فســـلامٌ عليـــه، وهْـــو وليـــدٌ أيْقَـــظَ الفجـــرَ دُرُّهُ المَكْنـــونُ

وســـلمٌ وســـلامٌ عليـــه يـــومَ أُلاقـــي مَـــوْطِني، باجْتِهـــادِه[30]، يســـتَعينُ

كـــلُّ يـــومٍ يمـــرُّ صَـــفْوٌ علينـــا والتَّعاليـــلُ؛ بهجـــةٌ ورنـــينُ

هـــو طيْـــرٌ مُبـــارَكٌ فـــي حُقـــولي والمَـــراحُ؛ النَّخيـــلُ والزّيتـــونُ

حـــين يلْهـــو مُلَوِّحـــاً بيدَيْـــهِ تغْـــزِلُ الشَّـــهْدَ مـــن جَناهـــا الغصـــونُ

والأزاهيـــرُ تســـتحيلُ نُجومـــاً عطِـــراتٍ، يبُثُّهـــا الزَّيْزَفـــونُ

وإذا لاحَ مـــن بعيـــدٍ يُنـــاغي أو تَراخَـــت مـــن النُّعـــاسِ الجُفـــونُ

سَـــتَرَوْني مَشـــاعِراً صـــادِياتٍ وَهْجُهـــا رِقَّـــةٌ وهَمْـــسٌ حَنـــونُ

مـــن حريـــرٍ مشـــاعري وذِراعـــايَ ... سَـــريرٌ، ووجهُـــهُ يسْـــتَكينُ

ثـــم يغفـــو وَداعَـــةً وابْتِســـاماً والرَّضِـــيّانِ؛ ثَغْـــرُه والجَبـــينُ

هـــو باسْـــمي مُعَـــرَّفٌ، وسَـــجاياه... انْتَقَـــى مـــن رِياضِـــها التّنـــوينُ

وأنـــا، إنْ يشـــاءُ ربٌّ كـــريمٌ خالـــدُ[31] الـــنفس بالرضـــى مَقـــرونُ

كـــلُّ نهـــرٍ تناغَمَـــت ضـــفَّتاهُ عـــانقَ الضـــفَّتينِ مَـــزْنٌ هَتـــونُ

****

بالمســـرّاتِ جَـــدُّكَ الآن يحظـــى وجُـــدودُ الجُـــدودِ كلّهـــم والبنـــونُ

فـــالحَواني مـــن بَسْـــمَةِ الطفـــل نَشْـــوى ولَظـــى الـــروحِ بالسَّـــنا مَشْـــحونُ

إنْ تمنّيـــتُ، كنـــتَ أنـــتَ الأمـــاني وإنِ اشْـــتَقْتُ، فاشـــتياقي جُنـــونُ

هكـــذا تنـــبِضُ الحيـــاةُ اختيـــالاً إنَّمـــا القلـــبُ يـــا حبيبـــي حـــزينْ ○

---

[30] الضمير عائد إلى الحفيد.

[31] أي: أن الجد خالد من خلال ذرية الحفيد.

يتَدَلّى مِن قادِماتِ الليالي   فيرى الأرضَ، قمحُها أفْيونُ
ويرى مَشْرِقَ الشموسِ غُروباً   والأصابيعُ خِنْجَرٌ مَسْنونُ
ويرى زهرةَ البقاءِ حُطاماً   لَوَّثَتها قَبائِلٌ وبُطونُ
ويرى.. كلُّ ما يراه احْتِضارٌ   لا ادِّعاءٌ منه[32] ولا تَخْمينُ
فالأقاليمُ قد تَعالى أساها   مُنْذِراتٍ، يُصاغُ منها اليَقينُ
في مَفازاتنا تُقامُ المعالي   فإذا الماسُ خلَّبِيٌّ وطينُ
في قَواميسِنا تَضيعُ المعاني   فانْهيارُ البُروج فَتْحٌ مُبينُ
أيُّ تاجٍ؛ مقَدّسٌ.. أبَدِيٌّ   والرّعايا، كَيانها مَطحونُ
دَجَّنوا كلَّ نَبْضَةٍ من فؤادٍ   ومَضى في غُرورِه التَّدْجينُ
عَلَّمونا صناعةَ الذُّلِّ عُمْراً   فبرَعنا، فأيُّ شعبٍ نكونُ..!
كم سيبقى على أنين الضحايا   زاحفاً من هَوانِه اليَقطينُ..!!
سَلّموا الشّاةَ للذئاب مُجوناً   وتَباهَت بفِعْلِها الحَيْزَبونُ
في فلسطينَ كَبْوَةٌ بعدَ أُخْرى   ويُبادُ العراقُ، وَهْوَ عَرينُ
وغداً .. في غدٍ سَنَلْقى بلاداً   يانِعاتِ، تَحُزُّها السِّكِّينُ
فَلَكُمْ منّي يا صغارُ دُعائي   ولكِ اللهُ يا بلادي مُعينُ

❑❑❑

(32) الضمير في هذا البيت وما قبله عائد إلى القلب.

عالم القصة

□□

اشتباه

قصة : أنيسة عبود- سورية

بصراحة، إنـي أتناوم وأنصت لكل حركة.

أنا أكذبُ على إخوتي وأشكو لهم مفاصلي الموجوعة باستمرار وقدميَّ المتورمتين من الروماتيزم. "أنا لا أقدر على المشي" مع أني قادرٌ على الركض حتى آخر الدنيا. ومع أني أدّعي الألم، لكنّي بصدق أحياناً لا أقدر أن أمشي ولا أن أتحرك. أشعر أني جسدٌ. مجرد جسد يسير إلى الفناء "أخرج من نفسك يا.. هيا" أرد "لا أقدر" مع أني حاولت الإنصات لصوتي الداخلي الزاجر، المشفق، المهزوم. وفي كل محاولة كنت أجد جنزيراً مربوطاً إلى باب العتبة، وفي الجنزير حلقة ممدودة باتجاهي. كنت أسمع أصواتاً تقول "تعال أيها السعدان الشاطر، المطبع، ادخل الحلقة" لكنّي رفضت. تكورت مثل طابة تحت الغطاء ورحت أصرخ "آخ قدمي"

أنتم لا تصدقونني.. أنا رأيتهم بأم عيني. كانوا يدورون على البيوت ومعهم السلاسل والحلقات.

قلت: أنا لست سعدان. أنا أسعد، أحمل إجازة في اللغة العربية منذ سنوات. يعني قبل أن يموت المتنبي بفترة وجيزة. أحببت مرة واحدة. لم أستطع أن أقدّم لحبيبتي العطور أو الورود في عيد الحبّ.

العيد المستورد، الموديرن. طلبت من أمي أن تبيع خاتمها الوحيد كي أذهب مع حبيبتي إلى البحر، نتعرى أمام الموج وندفع ثمناً لعرينا. ولكن أمي نهرتني بقسوة وقالت: ألا تخجل؟ همّت أن تصفعني، غير أنها ابتعدت واتجهت إلى كيس الخبز... رفعته في وجهي، كان فارغاً إلا من بعض البقايا اليابسة، أخذتْ تمزقه بعنف وتلقيه في وجهي وتمضي.

....

عندما انحنيت..

أنا انحنيت أجمع الخبز ورأيت قصائد المتنبي تتناثر كالهباء. تذكرت أنه "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان" كانت قصائد المتنبي تعلو ثم تصطدم بالجدران. راعني أن أراها غباراً. رحت أضرب رأسي وأصرخ إلى أن اجتمع إخوتي. تحلّقوا حولي وهم يبكون "ما بك يا أخي" قرفصتُ على الأرض ورحت أبكي مثلهم. لم يكن في فمي كلام. شعرت أن الحروف تصير حصىً، وأن الحبر دماء تلطخ الأصابع. أشرت لهم بأني لا أقدر على الكلام ولا أقدر أن أمشي. نخّ أخوتي حولي، مسحوا بأيديهم على وجهي ثم حملوني إلى السرير.

....

عندما أغلقوا علي الباب حاولت أن أنام. لكنيّ شعرت بأني أختنق، فنهضتُ إلى النافذة التي تطلُّ على الشارع. كان البائع الجوّال الذي أحفظ صوته الأجشّ يقف في الزاوية. وكانت امرأة تقف قربه وتجادله "بكم سعر البندورة، ألا يوجد أرخص؟ بكم سعر البصل ألا يوجد أرخص؟" ومن إشارات البائع عرفت أنه غضب من المرأة وهمَّ بضربها. ابتعدت المرأة إلى الوراء. لكن الرصيف كان لها بالمرصاد فسقطتْ على الأرض. جرجرت جسدها ثم نهضت مسرعة وهي تشير بيديها إلى السماء. رأيت السماء تقترب، ثم ابتعدت وصارت ضباباً. استدارت المرأة باتجاه النافذة. كانتْ

مغبرّة الثياب، نظر المارة إليها شذراً، تابعوا ولم يقفوا. اقتربتْ أكثر باتجاهي. يا إلهي. إنها ترتدي ثياب أمي نفسها. مددت رأسي من النافذة، فركت عيني.. إنها أمي. أمي التي كانت على الأرض تجرجر جسدها النحيل وتحمل الخبز والسكر. حين رفعتْ رأسها هربتُ من عينيها. تراجعت إلى الوراء باتجاه السرير. غمرتُ جسدي باللحاف مرة أخرى.

....

شَعَرتُ بالبرد الشديد، صدقوني. ما كنتُ أدّعي ذلك.. أنا أتكور في السرير وأمي تدخل فأخجل من صوت دعساتها الثقيلة.

نادتني. ظللت مكوماً ولم أردْ. صوتها يقطر ألماً. سمعتها تبكي وتولول وتهمس لنفسها "علمته كي يرتاح ويريحني، ما قيمة هذه الشهادات التي يعلقها؟"

كانت تتفجّعُ، وكنت أتساءل ما هو اسمي "أسعد، أم سعدان.. أم؟"

فكرت أن أنزل وأبكي على قدمي أمي. رفعتُ الغطاء ونهضتُ.

ما كنت أتوقع ذلك. لقد رأيتها تتجه إلى الشهادات المعلقة وبيدها دقّاقة الثوم الخشبية تضرب الزجاج والإطار فيتناثر كل شيء. الجدران والسنوات، نوافذ الجامعة، فساتين الطالبات، ليالي الشتاء الطويلة الباردة.. كل شيء تناثر وتكوم حول طاولة صغيرة. كانت الأنقاض تملأ الغرفة وأنين حزين يتوزع باختناقٍ مكتومٍ.

عدت أغطي وجهي. ما كنت قادراً أن أرى هذا الدمار. لا أستطيع النظر إليه ولا إلى عيني أمي التي مازالت تحمل بقايا كيس الخبز ودقاقة الثوم. أزحتُ الغطاء قليلاً بعدما هدأت الأصوات المتلاطمة، فرأيت رأس المتنبي مشجوجاً فوق الشهادات ورأيت باب الجامعة الحديدي يقترب مني. كان صامداً في وجه الدمار. يبدو أن الحديد هو القادر على البقاء. الحديد القاسي الفظ يحدق بي وقد تدلت من قضبانه قيودٌ حديدية لربط الحيوانات الأليفة والسعادين. نهضت مفزوعاً، حاولت نزع رأس المتنبي من هذا الزمان. لم أقدر كانت القصائد كقيود محبوكة ودامية. استنجدت بقوله" الخيل والليل والبيداء...."

مع ذلك ظلّ في غيبوبته. بينما راحت قضبان الحديد تمتد أكثر. مددت يدي. رأيت القيود تتجه نحوي. تقترب وأنا أقترب من المتنبي، حاولت الاحتماء به لكنه مدّ هو الآخر يده. اقتربت القيود أكثر. انحنينا بصمتٍ وطاعة وأدخلنا أيدينا في القيد. حين نظرت إلى يدي داخل القيد فوجئت أنها تشبه يد السعدان فعلاً كانت مكسُوّة بالشعر الكثيف الأسود. وكان لي شبه مخالب عاجزة. أمروني أن أقفز فقفزتُ. وعندما سألوني "ما اسمك يا شاطر؟"

أجبت "اسمي سعدان، سعدان الشاطر..

رحت أبتسم في وجه أمي بينما هي تبكي. اندهشت من دموعها الغزيرة. وحين سألتها أدارت ظهرها وهي تشتمني، مع ذلك بقيت أبتسم وأقفز بسعادة.

❒❒❒

صانع التوبيت

قصة: عبد الستار ناصر- العراق

صحّ عليه القول "إذا بعنا توابيت فما من أحد سيموت".. وقد طرده صانع التوابيت فعلاً بعد عشرة أيام لم يمت فيها أحد، مع أن بغداد كانت تشوى على نار هادئة ليس ثمّة من يعلم بمصيرها!

وبرغم النحس الذي يطارد ناظم زعرور، تمكّن أن يعمل إسكافياً في شارع الرشيد ومهرجاً في سيرك بلغاري وخبازاً في محطة القطار ونادلاً في أحد المواخير، لكنّه لم يقطع سوى خمسة أيام أو أسبوع في أيّما عمل حتّى يطردوه في مساء مغبر أو في ظهيرة حارقة.

وليس غريباً أن يطلبوه لكتابة تقرير يومي عن حال السوق وما يقوله "الشعب" عن حكومته، فهو محض عمل آخر حتّى يتمكّن من البقاء حياً، لكنه رأى نفسه على الرصيف ثانية بعد أن تكرر كلامه في كل تقرير يكتبه إليهم: الناس بخير وليس من شيء غريب يحدث.

أخبروه أن لا حاجة بهم إليه ما دام الناس بخير وليس من شيء غريب يحدث وأعطوه أجرته التي تأكّد بعدها أن أشياء غريبة تحدث وأن الناس ليسوا بخير كما كان يرى أو يظن، إذ من غير المعقول أنه تسلّم عن أسبوعين من كتابة تقرير مكرر ما كان قد تسلّمه طوال شهور في تلك المهن العجفاء المهينة!

أراد العودة إليهم، وكتابة تقرير عن السوق وألاعيب التجار وما يقال خفية عن الحكومة، إذ بهم يرمونه وراء الشمس في جب أكثر عتمة من القبور:

. ولماذا لم تكتب كل هذا أيها الحقير؟

يوم أخرجوه من الجب، تأكّد له . بالدليل النهائي القاطع . أنّ أشياء غريبة تحدث وأنّ الناس ليسوا بخير.

**

اشتغل سمّاكاً على شاطئ نهر الفرات، فما اصطاد سوى أشنات وأحذية وطحالب، وعمل سائق أجرة على طريق بغداد . الصويرة، وكأن الناس لم تعد تغادر البيوت، فما من أحد يذهب صوب العاصمة وما من أحد يرجع نحو أهله في الصويرة، وحينما اشتغل "خياط فرفوري" لم ينكسر أيّ صحن ولا قدح طوال شهرين في محلته العجوز، بل عمل في بيع الخمور، إذا بأعتى السّكارى يكف عن إدمانه ويمضي إلى المساجد للصلاة على سيّد المرسلين!

غلبه النحس والتصق به، حتّى إنه عمل مؤذناً في جامع باب الطوب إذا بالمنارة تسقط بضربة صاروخ طائش جاء سهواً من وراء معسكرات التدريب، وظنّ الناس أن ما جرى ليس غير إشارة إلى يوم القيامة، لهذا بات أهل المحلة يرتابون بأمره، إذ من غير المعقول أن يفشل هكذا في كل مهنة يستجير بها من الجوع، فلا صالون الحلاقة ولا بيع المفروشات ولا جمع الفضلات ولا كنس الشوارع ولا استنساخ الوثائق ولا تسخين البطاطا وبيع الفلافل ولا استئجاره شيّالاً في الزقاق ولا تزييت السيارات ولا بيع بطاقات اليانصيب ولا تشحيم ماكينات الخياطة والرش إلا وجرّبها وتعلّمها وأتقنها فعلاً، لكن النحس الذي يمشي معه والذي تغلغل في خطواته وثيابه معاً، يرفض أن يعطيه فرصة البقاء في أيّما

عمل إلا وانقلب عليه تماماً!

ولم يعد أمام ناظم زعرور غير اختيار موت سعيد وجميل وخاطف، وما دام منحوساً إلى هذا الحد، فلابد أن الموت سيأتي بأسرع ممّا يتمنّى، ليست سوى جرعة من سم الفئران أو غطسة عميقة في نهر دجلة وينتهي كل شيء، وإذا ما حصل على مسدس فهذا أهون وأسرع درب إلى نهاية مضمونة ومؤكدة، رصاصة واحدة في قمة الرأس تقتله وتقتل النحس الذي عاشره طوال حياته، وإن لم يعثر على ذاك المسدس فما أسهل أن يصنع أنشوطة من حبل الغسيل، سوف يعلّقها في سقف الغرفة ويضع كرسياً مكسوراً يتداعى تحته، يقطع أوجاعه ويخنق قصباته ويمضي به إلى عالم بعيد عن الدنيا وما فيها.

عندها فكّر ناظم زعرور أن يحقق لنفسه متعة ما قبل أن يغادر الحياة، كما يحدث في العالم كله، فالمحكوم بالإعدام له الحق في رجاء واحد ورغبة أخيرة حتّى تطمئن الروح قبل وداعها، جاءت أمام عينيه عشرات اللّذائذ والمُتع التي طالما تمنّى لو حقق واحدة منها، أن يحتسي عرقاً دمشقياً مع حفنة مزّات محترمة، وأن يصغي في الوقت نفسه إلى صباح فخري مع يا مال الشام والحلبيات والقدود، أو يمضي إلى منزل "حسنة ملص" الشهير ويسهر معها أو مع إحدى "بناتها" الغجريات حتّى الصباح كما يفعل رجال المحلّة منذ مئات الليالي، أو يجلس عند غرين النهر يتأمل النجوم ويشرب الخمرة ويصغي إلى نقيق الضفادع حتّى تحين ساعة النهاية.

وانتهى إلى خيار القدود والحلبيات، أن يحتسي العرق الدمشقي ويسمع تنهدات ورجرجات صباح فخري ويغني معه ثمّ يمضي بعدها إلى أنشوطته وينهي حياته من دون شاهد عليه سوى النحس الذي سيغادره مرغماً.

أخرج الدنانير السبعة التي تمكّن أن يحتفظ بها تحت كسرة من حجارة البيت للأيام السود، فلا حاجة إليها بعد اليوم، اشترى قنينة عرق من دكان "بابا زلّوم" طالما تمنّى أن يشتريها ويرى ما تفعله الخمرة في العروق، ذاك هو عرق الأغنياء فعلاً، وعند العاشرة ليلاً تمكن من أن يأتي بالحمّص واللبنة والخس والزيتون والبرتقال مع جبس مالح وفستق عبيد وكبّة حلبية وبطيخة أكبر حجماً من رأسه الصغير، ماء مثلّج وعلبة سجائر مارلبورو، أول مرّة يراها بين أصابعه، سجائر الأغنياء التي تملأ إعلانات الشوارع والتلفزيون، وبعد أول رشفة من العرق الدمشقي الفاخر، أحسّ بنشوة غمرته كما السحر وصباح فخري يشارك في نشوته ويغني له وحده "نحن وسود العيون" إذا به يردّ عليه وهو يوشك أن يرقص:

. شفته مرّة في داره حلّ ازراره، هلو ياب أبو نوري الوردة.

رفع كأسه في صحة الطرب الأصيل، راحت علينا أيام الطرب الصحيح وكدنا ننساها يا ناظم زعرور، مدّ سبابته وإبهامه، التقط حبة زيتون كبيرة، انبعجت بين أسنانه ورمت عصيرها على مسامات فمه التي لم تذق طعماً مقدساً كهذا، هذا طعام الأغنياء حقاً.

راح يكرر "يا سلام" مع اللبنة والحمّص و"ألف سلام" مع الباقلاء وأشياف البطيخ وملوحة الجبس، سرب حمام أبيض وباخرة محشوّة بنساء حسناوات، أجساد بضّة طرية لم يرها حتّى في أحلامه النزقة، رشفة كأس وطعم النعناع يتسرّب إلى مساماته وشعاب جلده، يشع منه عطر التفاح والليمون والفرح:

. في صحة ناظم زعرور، أنا ملك الملوك وشاهنشاه العالم وآخر نابليون بونابرت على أرض النهرين..

والباخرة تجري في دمه، بينما النساء يتعرّين مع الخمرة ومذاقها الدمشقي الّلاذع العجيب.

. الحياة ينبغي أن تكون هكذا كل يوم يا ابن زعرور..

ثمّ يرمي في جوفه قطعة من شيف البطيخ، وزيتونة، وملعقة من الحمّص، كأنه يستعد لمعركة أخرى مع العرق الذي كاد يسقطه أرضاً.

. الموت لا يناسب أمثالك يا ناظم، ماذا تراك رأيتَ حتّى تقتل نفسك يا مسكين؟

أوشك أن يصحو من سكرته وهو يفكّر في النحس الذي ما فارقه أبداً، لكنه أسرع نحو خمرته وكبّ الكأس كلها، ثمّ راح يرقص ويغني ويطقطق أصابعه مع عندليبه الذي يحب، راح صوته يملأ الغرفة ويمضي منها إلى فضاء أبعد:

. أنا وحبيبي في جنينة والورد خيّم علينا.. يا سلام عليك يا زعرور، أين أخفيت هذه المواهب أيها المنحوس؟

وبعد ساعة من الوجد رأى نصف القنينة فارغاً والليل ما يزال في محطة القطار، فجأة تذكّر أن لا أصدقاء له، وأنه لم يقرب الخمرة طوال حياته برغم أنه اشتغل في ماخور ليلي وعمل بائعاً في مخزن الخمور، أيامه من دون معنى ولياليه في أسوأ ما تكون عليه الكآبة، فما الفرق بينه وبين أية جثة في طريقها إلى ظلمة القبر؟!

جرع كأسه دفعة واحدة لئلا يتذكّر ما كان عليه من بؤس ونحس وخسائر، فهذه ليلة من العمر ينبغي الحفاظ عليها في جعبة الذاكرة وحقيبة الذكريات، راح يسرح مع المواويل ويشرب الخمرة في صحة المليحة وهي في خمارها الأسود، يتساءل مع نفسه عمّا فعلته تلك الحسناء بذاك الناسك المتعبّد بعد أن شمّر للصلاة ثيابه، لماذا وقفت له بباب المسجد؟ وكم أصابه الفزع بعد منتصف الليل حين انتهت قنينة الخمر، وكان قد أجهز تماماً عليها وعلى اللبنة والخس والزيتون والحمّص والبرتقال والجبس وأشياف البطيخة وفستق العبيد، ولم يبق من شيء سوى الكبّة الحلبية وثلاث سجائر مبلّلة بالماء المثلّج الذي انسكب عليها وهو في أقصى حالات السكر.

سقط نائماً على أرض الغرفة دونما رغبة في رصاصة أو أنشوطة تنهي حياته الرخيصة، لم يعد في ذاكرته أي شيء من سم الفئران أو الغطس عميقاً في نهر دجلة، نام كما الموتى حتّى جاءته الشمس عند الظهيرة وأيقظته من نشوة لم يعشها ولا مرة واحدة في حياته كلها.

**

في وقت واحد، جاءه بائع الخمور وصانع التوابيت، اعتذر منه "بابا زلّوم" عن كونه أخطأ ليلة أمس وأعطاه قنينة ليمون بدلاً من العرق الدمشقي وأعاد إليه الدنانير الثلاثة متأسفاً مرة أخرى عن أغبى خطأ جرى في مهنته.

أمّا صانع التوابيت فأخبره أنه بأمس الحاجة إليه، ذلك أن الموتى صاروا أكثر ممّا يحتمل العقل، وإذا ما عمل معه فربّما يخفّ طابور الموت الذي صار يملأ المقابر كلها.

وما إن عاد ناظم زعرور إلى صنع التوابيت حتّى تراكمت الجثث عند أبواب المساجد والحسينيات وصار الموت هو الزائر الذي لا يكفّ عن طرق الأبواب جنوباً وشمالاً وذعراً لا حدود له!

وقبل أن يضحك ناظم زعرور على خيبته مع الموت، وعلى كل ما جرى في حياته الموحشة الكئيبة، راح إلى "بابا زلّوم" وثمة دمعة توشك أن تسقط في الطريق، وقف على عتبة الدكان وهو يقول:

. أريد قنينة ليمون، من الصنف نفسه رجاءً.

عمّان 2004/5/11

❑❑❑

بشير

قصة: حيدر نعيسه- سورية

قبل حوالي عشرين سنة، أصيب أخي /عبدو/ بإسهال حاد، وشعر بوجع في بطنه ويوهن عام، حينها كان مرض /الكوليرا/ مجهولاً مخيفاً ووباءً غريباً حتى باسمه، حيث كان الفلاحون يسمونه /الهواء الأصفر/ وإذا ما لفظه أحدهم، أخطأ بلفظه وداري حرجه على أنه تعمد الخطأ مزاحاً ومفارقة، كأن يبدّل موضعي حرفي اللام والراء أو يكرر أحدهما ويلغي الآخر مثلاً.

ليس ذلك فقط، بل إن الإسهال ذاته، كان مصطلحاً طبياً مدرسياً وجديداً على ألسنة أهالي قريتنا الكبار، وقياساً بالكوليرا، فقد كان مرادفه في لهجتنا الشعبية جملة /راح بطنه عليه/ والتي تفيد معنى الإسهال تحديداً.

لما كان ذلك، فقد شاع في القرية خبر مرعب مفاده أن بيتنا . بيت (أبو عبدو) مصاب بالكوليرا. وهذا يعني أن غضبة من الله وسخطة منه قد وقعت علينا... وذلك إما لأننا لم نوف نذوراً قطعناها أو لأننا ارتكبنا السبعة الموبقات، أو لسوء نياتنا وفساد أعمالنا، أو لأن رجلاً مؤمناً قد دعا علينا بالهلاك فلبى الله دعوته، واختار الهواء الأصفر أسلوباً لذلك، يهب على بيتنا وحده من بين البيوت كلها، أو لمثل ذلك من الأسباب الكثيرة التي يعددها الناس لتعليل مثل هذه الأمراض القاتلة وغير القابلة للشفاء.

كان الناس يذكرون المرض الجديد بتهامس وتخوف من أن تنتقل عدواه إليهم بمجرد ذكر اسمه، ومنهم من كان يعلي صوته بذكره ترسيخاً لحالة سلامته قياساً بنا، وتأكيداً لذلك، وقد يردف بالقول: الله يجيرنا، الله يستر من الأعظم، يا لطيف تلطف... ولا يخلو دعاؤه من شماتة معلنة بنا، لأننا وحدنا العبرة التي أراد الله أن يعتبر الناس بها والمرضى الأشقياء الذين يسعد بهم الأصحاء في القرية.

كان اسم المرض أشد إيلاماً من أعراضه، وكانت أرواحنا أكثر إصابة به من أجسادنا، وقد تناقل الناس خبره بأسرع ألف مرة من انتقال العدوى إلينا نحن، مع أنها لم تنتقل في الواقع، وإن أخذ كل منا يبحث عنها في بطنه أولاً، من أجل اكتشاف ما اكتشفه الآخرون فينا قبلنا نحن أصحاب الحالة.

لقد كان الخوف من اسم المرض وحده وقبل الخوف من آلامة، كفيلاً بإصابتنا به وظهور أعراضه علينا.

في ذلك النهار الصيفي، راعني فعلاً أن وجدت روث /قميرة/ . اسم بقرتنا . أكثر طراوة، فازداد خوفي، واقترب اليقين مني أكثر، ولم يكن بوسعي يومها إلا أن أرعى البقرة وأخاف وأنتظر...

بيت (أبو عبدو)، مصاب بالكوليرا، هذا يعني أن المرور بجواره، وربما مجرد إلقاء النظرة إليه، أو قطف ثمرة من الشجرة التي تظلل مدخله، كفيل بإصابة المار والناظر والقاطف عبر الهواء والعين والأصابع، فكيف يفعل إذن، الدخول إلى البيت والاختلاط معنا ومشاركتنا الأكل والشرب والكلام والسلام...

هكذا أصيب بيتنا بالعزلة، وأصبح وحده، كقرية مريضة وسط القرية السليمة، قرية من بيت محجور محظور،

مهاب بسبب المرض لا بسب آخر كقوة أو جاه أو مال، عزيز منيع من غير حراس ولا أسوار عالية.

ولعلهم على حق، فالحياة أحسن من الموت مهما تكن، لاسيما بمثل هذا الوباء، وحتى في مثل قريتنا آنذاك.

وكمن ينتحر، أو يغامر بحياته أو يسترخصها ويهديها إلينا، كان كل من يخرق الحظر القائم بدافع البعد عن الكوليرا والموت وبالدوافع الأخرى، ويتحمل بذلك لوم أهله والناس، واستخفافهم بعقله، وامتداد خوفهم منا إليه إلى حد ما ، دون أن يصل الحد إلى تشييع أمر فعلته، مع أن ذلك لم يحدث أبداً.

وهو حظر ولد وطبق سريعاً وبشكل كامل. أجمع عليه أهالي قريتنا بعد ساعات من إصابة أخي عبدو بعارض الإسهال، ومعرفة جارتنا أم علي، بذلك، هذا بالرغم من دوام تفرقهم حتى في الأعياد واختلافهم في الأمور الهامة العامة التي تعني الجميع.

ولكونه لا أقارب لنا في القرية، لا من جهة الأم ولا من جهة الأب، ولا من جهة الأبناء، حيث لم نتزوج لا أنا ولا أخي عبدو بعد، كما أننا لا ننتمي إلى العشيرة التي ينتمي إليها غالبية أبناء القرية، أسرة مهاجرة إليها منذ ثلاثين سنة فقط، ولا نملك في الواقع ما يرفع من موقعنا، أو يجعلنا أفضل مما نحن فيه، فيغدو لنا رأي مسموع في أمور القرية، علاوة على أمور عائلتنا ذاتها كالحالة الراهنة. والدليل على ذلك أننا لم نستطع أن نعلي أصواتنا لتبرئة أنفسنا من هذه التهمة، ولم نجرؤ على القول بأنها شائعة أطلقتها جارتنا أم علي، ولسنا مرضى، والإسهال لا يعني الكوليرا...

مئات الأشخاص يفرّون منا، يهرّبون أولادهم ويوصونهم بألا يتركوا بقرتنا ترعى في أراضيهم الحصيد، أو مع بقراتهم، وألا تشاركهم في الشرب من عين الماء الغريبة، أو القيلولة على البيدر...

وما أن يضطر أحدهم للمشي على الدرب قدام بيتنا، في طريقه إلى بيته أو أرضه أو أحد أقاربه من جيراننا، حتى تراه يأخذ أقصى يساره عنه، ويباعد خطواته وكأنه يركض وهو يسد منخريه، مغمضاً عينيه نصف إغماضة... ووحده كلبنا كان حراً من حظر الكلاب...

استسلمنا للمرض، واستلقى أخي عبدو على الفراش، منتظراً الموت، فالكوليرا مرض موت وداء لا دواء له ولا شفاء منه، وبدلاً من الدعوة للمصاب بالعافية والسلامة، فإن من الأفضل أن يقال له: الله يرحمه ويخفف عنه، الله يخلّصه والله يستره، بمعنى أن يعجل في موته ليتخلص من العذاب ولو بالدفن تحت الصخر والتراب...

وعليه فإننا لم نتوقع أن يعود أخي أحد ليتمنى له الشفاء أو حتى الرحمة، وحتى من بيت خالتي بالمدينة كذلك لم نحضر أنفسنا لترتيبات الدفن وزيارة القبر سبعة صباحات، وتقبل التعازي المختلطة... إذ لن يعزي أحد بوفاته لسببين على الأقل، أولهما الخوف من العدوى والموت، وثانيهما أن جثة الميت بالكوليرا تحرق حرقاً ولا تدفن كما سمعنا حينها، وبذلك فالموت بالكوليرا ثم الحرق دلالتان مسلّم بهما على أن أخي عبدو كافر، لأن المؤمن لا يحرق ولا يغرق كما يقول الشيخ. وهي ميتة شنيعة والأشنع منها حرق الجثة بحيث لا يعرف لأخي عبدو قبر...

وإن من المحزن أن أقول بأننا لم نكن قادرين حتى على شراء الكفن واستقبال من يعزي، ولا على إقامة ذكرى الأسبوع أو الأربعين وتوزيع الصدقات فيهما، هذا إذا ما سلم أحد منا وظلّ حياً يعزَّى، فالأرجح أن نحرق جميعاً بنيران قد يتردد عن إشعالها أبناء قريتنا.

سيحرق بيتنا كله، وهذا ما لن يحزننا لأننا سنكون بين يدي الله أكثر حزناً من أرواحنا وهي تشاهد سقف بيتنا يحترق وتتهاوى أطنان من التراب والحجارة ورماد مدود خشب السنديان على الأرض.

استلقى أخي عبدو على الفراش، بالثياب التي كان يحصد بها لما أصيب بالإسهال. ولئن عم الخوف والتخويف منا قريتنا إلا أنه لم يكن كذلك بالنسبة لوالدي، فلم يمتد الخوف، ولم تصل العدوى إلى أمي التي ظلت جالسة بالقرب من رأس أخي تضع على جبينه خرقاً مبللة بالماء البارد، وتغني له عن السفر والغربة وتدسّ له في فمه صفار البيض وتسقيه الشاي. وتدثره بلحافٍ مزقنا غطاءه ليلة أمس عندما كان يعلمني المغالبة بعد أن تعشينا معاً.

وقد نذرت أمي جنين البقرة لوجه الله تعالى إذا ما تعافى أخي، سواء كان عجلاً فيذبح ويوزع لحمه أو عجلة فتباع ويوزع ثمنها على المشايخ والمستعطين والزيارات...

كما لم يخف أبي من أخي عبدو، وقد أفرغ له جيب سرواله من أولى ثمرات التين التي بشرت هذا الموسم ليأكل وليقول كالعادة: سنة مباركة والعمر جديد، وقد وعده بمثلها في الغد، وبأن يباكر إلى عند الشيخ ليعيّن له بالحكمة ويجلب له ماءً من عين الشيخ الحكيم.

كما أنه بقي ينام وحده منذ أن أصيب أخي، بينما تنام أمي على الأرض قرب فراش أخي، ولطالما أفقت من نومي على صوت دعاء وابتهال يؤديه أبي أو على حديث متهدج له مع أمي...

لم يخف والدي من أخي ولا من الموت رغم الفقر، وظل عبدو مع الموت أحب إليهما من الحياة.

مرت ثلاثة أيام علينا، ذهبت فيها الحياة دون أن يأتي الموت وطال انتظار أهل القرية، فلم يمت أحد منا بعد ساعة انتشار الخبر ولا في ذلك اليوم الطويل كله، وربما أضافوا إلى أحاديثهم عن الحدث الذي لا يذكر، القول بأن الله أراد أن يطيل فترة عذابنا أكثر ويسقينا كل كؤوس الموت التي في خزانته، لتطول فترة الدرس الذي يتلقنه الناس بنا من هلاكنا، وربما اكتشف بعضهم كما فعل من قبل، ألواناً أخرى للهواء كالأحمر والأسود وغيرهما مما أرسلها الله للأقوام البائدة...

وفي حين كان موتنا وحياتنا سواء عند الآخرين. فإن الأكثر شماتة ظلوا مقتنعين بأنهم رأوا بأعينهم الهواء الأصفر وهو يدخل في أنوفنا وفي أفواهنا، ورأوا جراثيم الكوليرا تملأ بيتنا من العتبة إلى السطح وتتسلق جدرانه وجذع شجرة التين وأجسادنا الأربعة الهزيلة...

في تلك الليلة دخل إلى بيتنا (بشير) دخل بشير، نعم، اجتاز البوابة، ووقف تحت شجرة التين ثم مشى صوب البيت، ونادى، وسمعنا صوته القوي خارج الباب، فنهض أبي وأزاح المغلاق، فتح الباب، ووجد (بشير) واقفاً مبتسماً في العتمة فصرخ أبي: أهلاً، وأمسك بيده، مردداً كلمة أهلاً كمن يصلي، صلاة لله ولبشير، لا مرحباً به وحسب فهو أكثر من ضيف وأكثر من إنسان وقدومه أكثر من عيادة أو معايدة أو زيارة، أهلاً، كلمة كررّها أبي ليقول فيها لبشير كل آداب الكلام، وليختصر كل المشاعر والمعاني التي يشعر بها دون أن يقدر على التعبير عنها في حينه، كلمة تعني الدَّين الذي لن يوفى إذا ما بقينا على قيد الحياة... كيف لا، والزائر بشير، وفي الوقت الفاصل ما بين القعود على ظهر الأرض والاستلقاء في بطنها، وفي آخر ساعات الحياة الدنيا...

بشير، يدخل ليلاً، ومعه (كشفة) وهي هدية تقدم عادة للمريض وأهله، هدية لم نكترث بها على أهميتها، لأن قدومه أكبر وأهم بكثير، دخل بشير، وسلّم علينا واحداً واحداً، أبي ثم أمي ثم أخي عبدو وأخيراً سلّم عليَّ، يداً بيد، ونظر، نعم، مد يده، وتكلّم، وقد رأيته ورأيناه جميعاً، قام أخي عبدو من فراشه وأزاح عن جبينه كمادة الماء، بعدها أفاق على صرخة أبي، ووقف بين يدي بشير، منتقلاً إليهما من يد ملك الموت، وبخجل وارتباك ردّ أخي عبدو السلام، فالكلام مع بشير مختلف.

كان قدومه حدثاً أهم مما نحن فيه، وأهم من كل شيء، نسي أخي أنه مريض بلا دواء، ونسينا الموت والحريق والناس وما يقولون....

أخرجنا قدومه من موقفٍ انتظرنا فيه الموت وكأنه جلب الحياة أدخلها معه إلى بيتنا، بسلامه وكلامه وعينيه، بذاته كلها.

أنسانا بؤس بيتنا في مثل هذا الوقت، حيث ينفضح حال الفقر ويتعرّى جسده تماماً...هذا مع أن الحظ قد ساعدنا وقتها، فالعتمة في زوايا البيت تخفي الكثير من معالمه، والكثير من معالم الارتباك البادية على وجوهنا...

جلس بشير على /الخوان/، نعم جلس بالقرب من والدي، وأصبحنا في البيت خمسة لأول مرة منذ ثلاثة أيام، سلّم وجلس وأخذ يتحدث ونحن صامتون، نضحك عندما يضحك، ثم نصمت، هنالك من يتحدث معنا، قريباً منا، في بيتنا، يمرض معنا، يتنفس الهواء الأصفر الذي نتنفس منه... وهو ليس أي أحد، إنه بشير، أستاذ المدرسة، ووحده أبي كان يتحدث معه بأقل الكلام وألطفه، ببقايا آيات الصلاة، بالأهلا كبسملة وفاتحة وختام...

وللحقيقة فإننا لم نفهم ما حكاه بشير، لأننا لم ننصت له تماماً مع أننا كنا صامتين، فقد كان كل منا يتحدث لنفسه بصمت مقاطعاً بشير عن غير قصد، هذا مع أن بشير تحدث كثيراً وطويلاً وجميلاً كعادته عن الفقر والمواسم والحاجات... عن قريتنا، وكل القرى، عن العطلة الصيفية وأخبار التربية، عن أخي عبدو الذي لم ينجح في الصف التاسع. ولذا أصابه المرض وعليه أن يضاعف جهده هذه السنة لينجح، وأن يعدنا بذلك ليشفى، وضحك بشير...

لم يخرج بشير على عجل بل أطال الجلوس والحديث، جلس طويلاً تحدث، حينها كانت صورة النيران المندلعة من أجسادنا وأثاث بيتنا الفقير تتلاشى وتخمد شيئاً فشيئاً، كان الموت يطوي ذيله الطويل العريض الأسود باتجاه العتبة، كان المطر يهطل على حاكورتنا وينبت العشب فيها صيفاً، كانت الشمس تسطع في الليل.

وكما غسل المطر غبار الصيف عن ورق التين كذلك غسل قدومه عن أجسادنا وبيتنا غبار الموت الأسود...

وأخذ هواء الحياة يتسرب من بين شقوق الباب، وكان لونه أخضر، وقد ملأ أركان البيت وطرد الهواء الأصفر منه، وانشرحت صدورنا ليدخلها الهواء الجديد. شعرت وكأن جراثيم الموت كلها قد علقت على حذائيه.. وبالمكنسة الملقاة في العتبة، كنس حضوره الخوف وآثار الموت والرماد.

ازداد بيتنا اتساعاً رغم الضيق، ونوراً رغم قلّة ما في القنديل من كاز، وعلا السقف فوق الساموك أكثر، واخضرّ الحشيش النابت قدام بيتنا...

وخطر لي أثناء وجود بشير في بيتنا بأن والدي قد أقلع عن فكرة كتابة /الكتيبة/ لأخي عبدو عند الشيخ، أما أمي فلن تستطيع أن ترتد عن نذرها، إلا أنها لن تذكر القبر والسفر في أغانيها لعبدو بعد الآن، ولن تنساح دموعها على خديها وهي تقبله وداعاً.

شعرت أن كل من في قريتنا يتنشق الآن رغماً عنه الهواء الأصفر ووحدنا القرية السليمة وغداً سأفيق قبل طلوع الشمس، وأتسلق شجرة التين لأملأ السلة بما نضج من ثمارها في الليل الذي دخل فيه بشير... فغداً ستتضج كلها وقد تتشقق. وسيكون لي فيها نصيب إلى جانب أخي عبدو الذي استأثر بأولى ثمارها. وغداً ستكون بقرتي أجمل البقرات، وأقواها، وأغزرها حليباً.

دخل بشير، وقبيل أن يخرج، مد يده إلى الكيس الذي جلبه معه، وأخرج منه زجاجة صغيرة، أعطاها لأمي، وقال لها: اسق عبدو منها، وخرج تاركاً خلفه الحياة...

اللاذقية .

❑❑❑

بين الظل والضوء

قصة: يوسف ضمرة- الأردن

غرفة صغيرة غير مرتبة، وسرير معدني صغير، تمددت عليه جثة ساكنة. رجل يفتح الباب ويخطو إلى الداخل، فتقع عيناه على الجثة. يتوقف مأخوذاً ثم يقترب ببطء وحذر. وحين يصل إلى الجثة، ينحني، ويحدق في الوجه، فيرتد مصعوقاً.

الرجل . أنت؟

يصمت كأنه ينتظر إجابةً ما، ثم يعود ببطء إلى الجثة، وينحني:

. لا تقل إنك ميت.. إياك!!

يصمت لحظة:

. فأنت تعرفني جدياً، وتدرك رعبي في هذه المسألة!!

يستدير، ويتحرك نحو الجمهور ببطء، ثم يتوقف:

. لا.. لابد أن هنالك خطأً ما.. مؤامرة أو مكيدة..

يعود مسرعاً، ويقف إلى جوار الجثة، ثم بثقة:

. اسمع.. اسمعني جيداً.. انهض الآن فوراً وإلاّ..

يدور قليلاً، ثم يتوقف:

. ما هكذا اتفقنا

يلتفت إلى الجثة:

. أليس كذلك؟.. ألم تقل لي إنك لا تريد بي شرّاً؟

يتقدم إلى الجمهور:

. لم أفعل لك إلاّ الخير.. آويتك، وأطعمتك، و.. و..

يستدير، ويعود إلى الجثة. يمد يده ويتحسسها بهدوء:

. حتى ملابسي وهبتك نصفها.. انظر إلى نفسك.. قميصي، وبنطالي، و..

يسحب علبة سجائر من قميص الجثة:

. وسجائري..

يستدير، ويبتعد قليلاً:

. كيف أقنع الآخرين أنني لم أقتلك؟

يصمت قليلاً، ثم يلتفت إلى الجثة:

. أجل، أجل.. أنت لم تطلب شيئاً.. هذا صحيح.. وأنا فعلتُ ذلك كله عن طيب خاطر.

يصمت لحظة، ثم يتابع بصوت أعلى:

. ألم تكن جائعاً؟ ألم تكن ملابسك رثة تماماً؟ ألم..

يبتعد إلى حافة الخشبة الجانبية:

. ولكن.. ماذا سأقول لهم؟

يعود إلى الجثة، ويتحسسها من جديد:

. بارد.. با... ريد..

يتجه إلى مقدمة الخشبة:

. ولكن.. من الذي قتله؟ ولماذا؟ ولماذا هنا في غرفتي؟

يلتفت إلى الجثة. يخطو قليلاً، ثم يتوقف:

. لابد من التخلص منها.. لابد..

يدور حول نفسه، ثم يستقر وعيناه على الجثة:

. ولكن .. أين سأخفيها؟

يعاود الحركة. يبدو حائراً تماماً.. ثم يتوقف فجأة إثر سماعه صوت السرير المعدني. يلتفت مندهشاً. تتحرك الجثة بوضوح:

الرجل . صارخاً . هيه.. مجنون..

تقفز الجثة عن السرير، وتتجه إلى الرجل

الجثة . لقد اتفقنا أن أموت قليلاً، وهاأنت تتسدا!.

الرجل . مجنون.. مجنون..

الجثة. لا.. قلت لك إننا اتفقنا أن أموت قليلاً، ثم تخبر المتفرجين بالحقيقة.

الرجل . صارخاً . كنت سأفعل ذلك بالطبع، لكنك أفسدت العرض كله!

الجثة . لكنك أطلت كثيراً هذه الليلة، وأنا تعبت من الموت!

الرجل . تعبت من الموت؟

الجثة . نعم، وبدأت أشعر بالخوف..

يدور حول نفسه، ثم يتابع:

. أنسيت أنني أموت يومياً منذ خمسة أعوام؟

الرجل . لكنه مجرد تمثيل .. قناع فقط!

الجثة . ولو..

يصمت، ويتقدم إلى الجمهور:

. انظر إليهم. اسألهم. أليس القناع متعباً؟

الرجل . وما أدراهم بذلك؟

الجثة . ضاحكاً . ماذا؟ نحن هنا وهم هناك!!

الرجل . هم أحرار!

الجثة . وأنا أيضاً.

الرجل . لا، لست كذلك الآن..

يصمت قليلاً ويتجه إلى الجمهور:

. ما ذنب هؤلاء المساكين، ها؟ ندعوهم لمشاهدة عرضٍ مسرحي، ثم نقول لهم إننا آسفون لأن سيادتك تعبت من الموت؟

الجثة . ولكني بدأت أصدق ذلك..

. برهة .

. أيكون هذا ما يسمونه اندماجاً أو تقمصاً؟

الرجل . أي اندماج وأي تقمص؟ كل ما تفعله يومياً هو أنك تسترخي وتنام.. أعني أنك تظل ساكناً بلا حراك أو كلام..

الجثة . ساهماً . خمسة أعوام.. أنت تحكي وأنا صامت.. تتحرك مثلما تشاء، وأنا جامد لا أقدر أن أحك جلدي.. حتى الهواء آخذه بهدوء.. أنت تصرخ وأنا مطالب بأن أكبح أي همهمة تحاول التسلل مني.. أليس هذا موتاً؟

يتحرك الرجل مسرعاً بعصبية واضحة:

الرجل . أين المخرج؟ يا مخرج.. يا أستاذ.. أين المخرج؟ يا..

يقف أحد المتفرجين في الصف الأمامي، يقترب منه الرجل:

الرجل . أرجوك يا أستاذ.. أنقذنا..

المخرج . بهدوء . لا عليك.. تابعا

الرجل . بدهشة . نتابع ماذا؟

المخرج . حواركما

الرجل . أي حوار يا أستاذ؟ هذا كله خروج على النص، وأنت تعرف ذلك!

الجثة . وهل النص مقدس إلى هذا الحد؟

الرجل . طبعاً، فكل شيء مرسوم بدقة

يقف أحد المتفرجين في الصالة:

المتفرج . هل ستكملون المسرحية أم لا؟

الرجل . يشير إلى الجثة . لكنه أفسدها.. لقد باح بالسر قبل الأوان، وأخبركم أنني القاتل!

المتفرج . ولو.. ألن تخبرونا كيف حدث ذلك؟

الرجل . ضاحكاً . وما أهمية ذلك الآن؟ حسن.. لقد خنقتُه بيديّ وهو نائم.

المتفرج . أعني السبب.. لماذا قتلته؟

الرجل . لأنه يشبهني إلى حدٍ مُريب!

المتفرج . وهل هذا سبب كافٍ للقتل؟

الرجل . نعم.. أعني ربما.. ربما لا يرغب المرء أحياناً في رؤية نفسه!

المتفرج . أعتقد أن قيامه من الموت أفضل من النَّص الأول..

الجثة . ضاحكاً . أرأيت؟

الرجل . ولكن.. ماذا بعد ذلك؟

المتفرج . لعلّه يخبرنا بما حدث.. أعني أنه ربما يشرح لنا تلك التجربة!!

الجثة . أحسنت، فهذا ما أرغب فيه حقاً..

يصمت، يقترب كثيراً، ويقف على حافة الخشبة. يبدو عليه الشرود:

. خمسة أعوام.. تصوروا.. خمسة أعوام وأنا أموت هنا. أسترخي على هذا السرير الضيق في الظل.. هو يحكي بالنيابة عني.. قد لا يكون هذا مهماً، لكن المشكلة بدأت خارج النص. خارج الصالة . يرتفع صوته .. ما من أحد إلاّ واضطر لإخباره أنني "الميت" كي يعرفني.. هذه حقيقة.. لقد صرتُ ميتاً هنا، وميتاً هناك "يخفت الصوت"

قلت لنفسي: حسناً، فهذا تمثيل.. مهنة. لكنني بعد ذلك رحت أتساءل:

ما هو الفرق؟ وكيف أقنع نفسي أنني حيّ؟؟

الرجل . ألا تشعر بذلك عندما ينتهي العرض وتنهض، ويصفقون لك؟

الجثة . صارخاً . هذه هي الكارثة، فهم يصفقون لأنني أتقنتُ الموت!

الرجل . طبعاً، وأنا شخصياً أحييك، فأنت لا تكاد تتنفس أثناء العرض

الجثة . وهذا ما يرعبني أيها الأحمق!

المخرج . بهدوء . هل تعني أن هذا هو آخر عرضٍ لك؟

الجثة . صارخاً . لا، لا.. أرجوك..

المشاهد . صارخاً . ماذا يعني هذا؟ ها؟ لقد جئنا لنستمتع برواية بوليسية، وليس من أجل هذا الهراء..

المخرج . لا عليك .. غدا تشاهدون العرض مجاناً..

المشاهد . ولكننا عرفنا السر؟

المخرج . سنغيره.. كما أننا سنبدل الأدوار

الرجل . بدهشة . ماذا؟

المخرج . نعم.. ستقوم أنت بدور الجثة.

الرجل . ولكني لم أتدرب على هذا الدور من قبل؟

المخرج . لا عليك.. أنا واثق أنك سوف تتقنه جيداً.

الرجل . أرجوك يا أستاذ.

المخرج . لابأس..

"يلتفت إلى الجمهور"

. يمكن أن اختار أي واحدٍ من هؤلاء، وأنا مطمئن تماماً!!.

يقف الجميع في الصالة. ترتفع الأصوات مطالبة بالدور. تتطاير بعض الأشياء في الهواء. يصعد المخرج إلى الخشبة. يجلس على مقعدٍ في مواجهة الجمهور المشتبك. يضع ساقاً على ساق في عتمة الخشبة، ويرقب الجمهور في هدوء.

❑❑❑

الحقيبة

قصة: محمد أبو حمود- سورية

بعد أن تفاقمت أزمات قريتنا إلى الحد الذي حمل معظمنا على ولوج بوابة القنوط والتساؤل، اقترح وجيه متعلم استيراد خبير في شؤون الأزمات ليمد لنا يد العون للخروج من البوابة التي ولجناها.

توصلت اللجنة التي كُلفت بمتابعة المسألة إلى معرفة الجهة المعينة والمسؤولة عن هذا النوع من الاستيراد، ثم تمت صياغة رسالة، اطلع على مضمونها ممثلو الأحياء والشرائح.... وحظيت بموافقة الجميع دون إبداء تحفظ من نوع ما.

فترة قصيرة انقضت تناهى إلى علمنا بعدها أن لجنة استطلاعية من مؤسسة تصدير خبراء الأزمات، في طريقها للقرية للاطلاع والدراسة والاستنتاج والتمهيد واقتراح الخبير المختص والمناسب.

لم يخب علمنا وسمعنا، جاءت اللجنة (مجوقلة) وهبطت بطوافة في ساحة وسط القرية (ولا أعتقد أن ثمة من بقي في بيته ولم يخرج للإطلاع على وصول اللجنة الاستطلاعية).

كان طبيعياً أن تلتهم أعيننا اللجنة بعد نزولها من الطوافة. شاهدنا كاميرات، هواتف نقالة، ما يشبه الحاسوب ومرافقة أمنية بنظارات سوداء ورؤوس حليقة.

لم تضع اللجنة وقتاً. التقت بأفراد ومجموعات ثم غادرت قبيل المساء، بعد قضاء بضع ساعات في ربوع قريتنا المأزومة، وبعد أن تركت مع عضو الارتباط فاتورة بمبلغ كبير على نسختين مقابل الوقت الذي قضته اللجنة في دراسة الموضوع. وقد تم تفصيل هذا الوقت بالساعة والدقيقة والثانية. كما قيل أن الفاتورة حددت في ذيلها طرق تسديد المبلغ وغرامات التأخير المعترف بها (بورصوياً)!!

صحيح أن الطوافة غادرت بركابها مخّلفة غباراً وإعجاباً ودهشة هي خليط من الآمل والحيرة، إلا أن بعضاً من آثارها المباشرة لم يحتج لوقت طويل للإعلان عن نفسه. فقد اشتد وطيس النقاشات المسهبة التي تناولت احتمالات ما سيحدث. لكن التأثير المباشر الأوضح جاء من طريقة حلاقة وشكل المرافقة الأمنية التي صاحبت اللجنة. في هذا الاتجاه، فُرض على حلاق القرية إبقاء محله مفتوحاً صباحاً ومساء.. مخرّجاً شباباً برؤوس ملساء، لم يخلُ بعضها من فجوات أكثر بياضاً ذكّرت أصحابها بأوقات شُجت فيها رؤوسها، أعلن الحلاق بعد ذلك عن افتتاح فرع ثان لمحله يديره ولده الكبير ليخفف من الازدحام. ثم جاء خبر عن إرسال الحلاق لولده الثاني للمدينة القريبة لاستيراد نظارات سوداء ذات عدسات صغيرة، استجابة لرغبات ملحة صدرت عن جماهير (المحلوق لهم).

وهكذا... وفي زمن قياسي ظهرت مظاهر الانتعاش الاقتصادي على الحلاق، حتى قبل تشريف الخبير، الذي مرت فترة قصيرة تالية قبل أن يطل علينا بسيارة من نوع (روفر) اتسمت بالجدة والقوة. وشرّف معه مرافقان كان واضحاً أن أحدهما مترجم.

لباس الخبير كان بسيطاً: بنطال جينز و(تي شيرت). في يده حقيبة سوداء أنيقة على وجهه ابتسامة موزعة في كل الاتجاهات، قاطعها، من حين لآخر، تعبير دهشة ظهر من خلال اتساع العينين.

دعا الخبير من خلال قنواته لاجتماعات شبه دورية. مرة مع فعاليات الحارة الشمالية، وأخرى مع الجنوبية.

كان بيتي في المنطقة المحايدة الضائعة بين الحارتين. مما منحني فرصة اغتنمتها وصرت أحضر اجتماعات الحارتين. اكتشفت باستغراب أن كلام الخبير لم يكن متطابقاً في اجتماعات الحارة الأولى والثانية.

ثم لا أدري كيف اكتشف بعضهم أنني أحضر اجتماعات الحارتين. أثيرت اعتراضات تقرر بعضها.. من خلال أصحاب القرار.. أن يكرّس اجتماع ثالث مستقل لسكان المنطقة المحايدة التي تم تسمية أفرادها واحداً واحداً. ثم صدرت تعليمات. بحظر ازدواجية الاجتماعات بدعوى الحرص على الوقت والشفافية.

بعد هذه الاجتماعات التمهيدية وغير التمهيدية، انتقل تركيز الأضواء من المظهر الخارجي والعام للخبير الزائر إلى سمات أخرى استخلصها معظمنا. أبرزها . كما رأى هذا المعظم . ملامح اعتداد لم يخلُ من الصلف وذلك برغم ابتسامته شبه الدائمة. كان لا ينفك يهز رأسه موافقاً على كلام يسمعه، موحياً للمتحدث أنه ليس غريباً عن الموضوع المثار، وأنه على علم مسبق بما يسمعه. لكن . وفي وضع متزامن . كان يغمض عينيه ويهز رأسه بطريقة أخرى ليعلن عن رفضه الفكرة المطروحة وليفهم صاحب الحديث أن ما يقول عائد لقرن... مضى.

تكررت الاجتماعات... وتكررت. ومن خلال هذا التكرار اكتشف الحضور أن بطولة الفلم لم تعد تقتصر على شخص الخبير. فقد تصاعدت أهمية حقيبته السوداء الأنيقة إلى درجة حركت من جديد اتجاه الأضواء. وأظهرت نتائج استطلاع للرأي . دخل لأول مفردات اللغة في قريتنا . أن أهم ما في الاجتماعات هو حقيبة الخبير!.

هذه التغييرات جاءت بطبيعة الحال محصلة لما كان يجري.

حقيبة الخبير لازمته أينما حلّ وأينما رحل. وقد رفض على الدوام أن يمنح أحداً فرصة شرف حملها.

عندما كان يقتعد وراء الطاولة . التي تعددت مرات طلائها حديثاً . كان يضع الحقيقة بهدوء أمامه. ثم كلما ارتفعت حرارة النقاشات والتساؤلات، تعوّد أن يختم جوابه مبوصلاً سبابته باتجاه الحقيبة، قائلاً بشكل درامي:

الحل هنا!

ثم تكرّس إيقاع هاتين الكلمتين. صارتا كاللازمة الموسيقية بحيث أخذت مفعولها في أوساط الحاضرين الذين بات بعضهم يكرر مع الخبير، وبشكل متواقت مع اللحظة التي يوجِّه فيها إصبعه صوب الحقيبة: الحل هنا.

بعد ذلك، تطورت مشاركة بعض الجمهور الذي لم يعد يكتفي بإنشاد كلمتَي (الحل هنا)، فانتقل لاستخدام السبابات أيضاً للإشارة للحقيبة التي تحولت مغناطيسياً جذب الأصابع والاهتمام والعقول، حتى أن جالسي الصفوف الأخيرة اعتادوا الوقوف والإشارة بسبابتهم في اللحظة المناسبة.

أما في الأحاديث التي دارت خارج الاجتماعات، فقد دخلت عبارات جديدة حيث أن ذكر الخبير صار يُختصر بعبارة (مستر الحل هنا)، واقترح أحد الظرفاء تسمية الحقيبة بـ (مسز الحل هنا).

في اجتماع من تلك الاجتماعات.. والتي لم أعد أنا وغيري نحضرها بانتظام. جلست مع الجالسين المتطلعين إلى (مسز الحل هنا)، حقيبة الحلول والمستقبل. تصادف جلوسي على كرسي في أول الصفوف أمام طاولة (مستر الحل هنا) مباشرة، منتظراً مع المنتظرين.

أثناء استماعه لأحد المتحدثين، وكان كالعادة يوزع ابتساماته ويهز رأسه ويجهز سبابته، ظهر على طاولته فأر صغير مضطرب ما لبث أن قفز في حضن الخبير. وفي لحظة غير محسوبة حدث ما حدث. (طحش) الخبير الطاولة التي كان يمتطي صهوتها وأوقعها أرضاً ثم طار مذعوراً مرعوباً، وانطلق الحضور والحاشية قسم معه... قسم وراءه.. قسم وراء الفأر الذي خلق هذه البلبلة وخرق كافة الأعراف والبروتوكولات.

عندما صحوت من دهشة ما حدث، وجدت في حضني (مسز الحل هنا) أجل.. الحقيبة ذاتها. لا أدري كيف تركز تفكيري بشكل مفاجئ واتخذت القرار الحاسم وسط فوضى الراكضين. حاولت فتح الحقيبة. ثم. عندما عاندتْ. خلعتها بكل قوتي. هجمت يداي بنهم مزمن على جيوب وزوايا حقيبة الحلول والمستقبل ولم أصدق. حتى تاريخه. نتائج ما اكتشفته يداي:

كانت الحقيبة فارغة من كل شيء.

كانون أول 2003

❑❑❑

الكنز

قصة: عبد الباقي يوسف- سورية

هذه هي الليلة السابعة التي لم ترقد فيها مليكة، لا تقوى على فعل شيء غير أن تلبث متيقظة، تغمض عينيها من جديد وتتحايل على حواسها بأنها غفت وودعت عالم الاستيقاظ في محاولة أخرى للهروب من تلك الانهيارات في أعصابها، تذكرها أمواج اليقظة المشتعلة بأن رموشها ما لمست النوم لحظة واحدة فتمسي مجرد غفوة صغيرة كحلم بعيد المنال، ومرة أخرى يستبد بها ذات الشعور بأن الليالي السبع الفائتة ما كانت غير محاولات فاشلة. تبرك في فرشتها، تجرع جرعات جديدة من مرارة اليقظة المتواصلة، تمد يدها إلى مظروف الأقراص المنومة وتبتلع قرصاً، تدخن سيجارة.. تتجاوز الساعة الثانية من جديد. ياله من وقت مزعج هذا الذي لا يسرها أن تكون يقظة فيه، لم يعد يهمها إن كانت هي التي تقرر القيام بما تقوم به من أفعال، أم أنها تنقاد غير دارية، فنهضت، أو نُهضت، لا فرق، إلى المطبخ، جلست ترتشف إبريقاً من البابونج.. ومن المطبخ اتجهت إلى الخارج، تأملت السكون والمصابيح المشتعلة في الشارع، تأملت القطط وهي تمزق أكياس القمامة الموضوعة بجانب الأبواب، خطت تاركة الباب مفتوحاً، سارت خطوات وخطوات، لم ترغب في العودة رغم برودة الطقس. عند وصولها إلى نهاية الشارع استدارت عائدة إلى البيت.. لا فائدة، ما تزال منطقة صناعية بكاملها تعمل في رأسها. لا بد أنه النوم، أجل إنه النوم يا مليكة هذا الذي يناديك إلى دفء الفراش. تزغرد كل حاسة فيها وتتجه إلى الفراش تغطي كامل الجسد إلى قمة رأسها باللحاف عله يعرّق جسدها فيطول النوم.

يمضي الوقت فتزداد المنطقة الصناعية نشاطاً وكأنها عادت بعد أسبوع عطلة. تقذف باللحاف بعيداً وتقفز برعب، وفي أثناء ذلك بدا لها أنها كانت غافية وها هي وقائع حلم خرجت منه للتو، زاد هذا الشعور من ألمها فسحبت اللحاف وعادت تتغطى به كاملة وقد تكورت تحته كأنها أرنبة لاذت من الثلج بوريقات شجرة. تغمض عينيها وتبدأ تعد الأرقام ببطء شديد متخيلة أنها سوف لن تصل الخمسين، يزداد العد بطأ، تكتشف أن العد تجاوز المئتين.: مليكة، يكفي هذا التوتر، كوني مسيطرة على نفسك. كل ما حدث لم يكن برغبتك.

. لكنني وافقت عليه.

. كنت صغيرة يا مليكة، تظنين أن رغبتك مقترنة برغبة أبيك.

تتقلب في الفراش من ظهرها إلى الجهة اليسرى متمتمة والدموع في عينيها: كيف للإنسان أن يبقى يدفع ثمن خطيئة واحدة مدى العمر.

تنهض وكأنها في عز ظهيرة، تدخل غرفة نوم الأولاد.. كل هؤلاء خرجوا منك يا مليكة. وترمق رجلاً في الثلاثين جاء ينعم بدفء الليل مع رائحة أطفاله: لقد بذر كل واحد من هؤلاء بذرة بذرة.. ثمانية أطفال يا مليكة وأنت ما تزالين طفلة. إنه مستغرق في نوم وقد نسي، ولكن هل بمقدورك النسيان وهم يهرعون إلى حضنك كلما جاعوا وبردوا.

في الآونة الأخيرة كان يدينك بنظراته على مائدة العشاء: ستجعلينني جداً وأنا ما أزال في الثلاثين.

وكانت نظراتك هي التي تقول لنظراته: بل أنك الذي ستجعلني جدة وأنا في السابعة والعشرين.

ردت نظراته المحدقة: ماعدت تصلحين غير أم للأولاد.. أحتاج لامرأة زوجة.

تطايرت الإدانة من عنييك: جاء الأب، خرج الأب، نام الأب، فاق الأب. لا تصدق أيها الأب أن هناك أنثى تهنأ في بيت رجل إلا إذا كانت أنيسته الأولى، وأنه لها أكثر من أي كائن آخر. ها أنت لم تعد إلا لهؤلاء الذين أخذوك مني وأخذوني منك. مات الزوج فيك، ماتت الزوجة فيّ.

ها هو العمر يتفتح للحياة يا مليكة، زهرة الأنوثة تتفتح فيأتي الإنطفاء. نسيت الثياب الجديدة.. العطور.. بعت حتّى خاتم الزفاف والقيراط كي ترضعي هؤلاء الذين أتيت بهم ليغتالوا سنوات مراهقتك ولادة إثر ولادة. هل ستشعرين أن عمرك انتهى وأنك لن تمارسي طقوس ووقائع وحميمية العلاقة الزوجية مرة أخرى، هل انتهى العمر في بدئه. انسحبت من حجرة النوم بذات الهدوء الذي ولجت فيه، وعندما ألقت نظرة إلى الساعة رأتها تشير إلى الثالثة والثلث، رأت نفسها تدخل غرفة صالون الاستقبال وتبرك جوار الهاتف. رنّ حديثه في أذنها: لا تتصوري أن الأمر سوف يكون بالسهولة التي تتصورينها، إنك أم لثمانية أولاد.

رنّ كلامها: ألن تفكر أن تخرجني من سجن نفسي ولو بكلمة، أن تمد إلى ضياعي كلمة أمل.

رنّ هتافه: أنت منفعلة الآن، أنصحك بترك البيت لأسبوع، وقضاء وقت في إحدى القرى التي لك فيها أهل، سيكون كل شيء على ما يرام.

رنّ صداها: لا لا لست منفعلة، عندما نلتقي أشرح لك ظروفي ستكتشف كم أنك متسرع في نظرتك.

للحظة خاطفة اجتاحتها رغبة في التدخين، عادت إلى غرفة نومها المضاءة، سحبت سيجارة من العلبة وعادت إلى ركنها تتأمل جهاز الهاتف. أشعلت سيجارة بطرقة خفيفة أولى من قداحة جديدة اشترتها صباح أمس من بائع متجول نادى ببضاعته أمّام بيتها. نفثت دخاناً كثيفاً في ركود الأجواء وتداعت في مخيلتها صور لم تكن راغبة في استرجاعها، بيد أن الصور بدت مقتحمة عليها فضاء الذاكرة، فغدت تسترجع كيف أن أباها كان على علاقة بأمها قبل الزواج وأن هذه العلاقة أرغمتهما على الزواج، وها هو شريك الحياة يفقد كل دفقة من رجولة وحميمية الزوج ويترك يده من يدها في منتصف الطريق، تتذكر رنين الهاتف المتواصل الذي لا يرد إلا إذا رفع زوجها الهاتف، تتذكر أن زواجها المبكر ما كان إلا لخوف الأب أن تطلع البنت لأمها فلا يكون الرفيق شهماً مثله.

لأول مرة اجتاحها إحساس غامض بغربة عميقة إلى أنها بدت تشك بمعرفة المكان الذي تبرك فيه، وبمعرفة الجهات، ومعرفة الأبواب والنوافذ. أطفأت عقب السيجارة وحدقت في جهاز الهاتف، رن كلامه: صورتك كأم لثمانية أطفال الآن هي الأجمل من أي صورة أخرى كنت أو يمكن أن تكوني فيها.

دوماً دوماً لا تدعني أستفيض في شرح ما أقول لتعرف موقفي.. أشعر بملء العالم وفراغ روحي، قمت بأشياء ما كان علي القيام بها... لكن هل يخسر الإنسان كل شيء في لحظة طيش واحدة.. هل انطفأت مصابيح العالم إلى الأبد بالنسبة لامرأة عاشت غبية في مرحلة من عمرها، يكفي أنني أطلقت ثمانية أولاد، أرضعتهم من حليبي. ماذا يحدث فيما لو تركت كل شيء هنا ورحلت إلى بلاد أخرى، تعلمت لغات أخرى، شاهدت مدنا أخرى، ماذا يحدث لو تخلصت من هذا الإعياء المرعب الذي يفتت صفاء النهار. أنا واثقة بأنني أرى أشباحاً تحوم حولي وأفقد أي قدرة على التركيز، وأي قدرة على تمييز الناس والألوان يوماً بيوم. يستوطنني إنهاك مميت، لم أعد قادرة على الخروج، حتّى النسيم يتآمر علي، يضرب بسوطه وجهي. أرى أشباحاً تتراقص أمامي، وأسمع أصواتاً مشوشة في أذني. بي مس من شيطان، مس من شبح، مس من جن ولقد نضجت تمام النضج لأكون فريسة للوساوس والهواجس والمس، لكن لماذا تصر ألا أقترب منك، وتصر أن تتفرج على مأساتي من بعيد، كان علي أن أحرص على كل لحظة من لحظات عمري، أنا محتقنة بالاستياء، لن ينتهي العالم إذا التقينا وقمنا بمغامرة نبتغيها علها تطفئ شيئاً من لهيب نيراني وتخفف

قليلاً ممّا بي من مس.

وإن كلامه: بالنسبة لي هذا يعني الكثير، لست مستعداً لمغامرة لهذه، مغامرة لا أبتغيها. الإنسان نفسه هو الذي يروي أشجار الشر في تربة روحه.

تحركت بتوتر متصاعد: يبدو أنه الشر ذاته الذي يبحث عن مخلوق واهن ليستبدّ به.. ها هو يسكنني.

عاد كلامه إلى ذاكرتها: على الإنسان أن يكون في انتظار دائم لتوقع المصائب الكبرى التي تقع على روحه.. عليه أن يروض نفسه دوما لتحملها ومواجهتها بذات اللحظة.

نظرت إلى السقف: لكنني فقدت كل شيء.

عاد كلامه بقوة: إنه الصراع ذاته الذي عليه أن يبقى مشتعلاً في معركة الإنسان مع نفسه من أجل الانتصار.

ابتسمت كبسمة بين المقابر ودندنت: لكن الحب سيأتي مرة أخرى، لا بد أنه الحب الذي لا يموت في ضمير الإنسان، إنه الحب الذي يحمل معه أجنحة الخلاص.

رفعت السماعة وصارت تدق على أرقام مثلما تدق على آلة كاتبة.

الرنين الأول.. تذكرت كلامه: أفضل ما تفعلينه ألا تتصلي بي، أن تنسي اسمي من ذاكرتك.

تذكرت كلامها: وهل سأقدر ؟!.

الرنين الثاني.. تذكرت كلامه: ليس لدي ما يقدم شيئاً مجدياً لك.

الرنين الثالث.. كانت أصابع الساعة تشير إلى الرابعة.

الرنين الرابع.. تناهت نبرات خافتة، لم ترد، ارتفعت النبرات، اندفع صوتها: آسفة لأنني أيقظتك، أنت الوحيد الذي لي في هذا العالم.

جاء صوته: أما تزالين متيقظة.. شكراً لاستيقاظك لي. اندفع صوتها: هل ستغلق السماعة وتتركني أهلوس مع شبحك.

ترامى صوته: ستُسمعينني شيئاً لا يهمني.

. عندما تسمع شيئاً لا يهمك، سأشرق كوردة ميتة، سترى ذلك بأذنيك.

. لكن، لا شيء يغري للسقوط.

انفجر صوتها كشجار: إذا كنت تسميه سقوطاً، فلأجل أي شيء لا أسقط.

وقعت السماعة إثر ذلك من كفه، لم يشعر برغبة كافية لإعادتها فخرج على الفور يعد فنجان قهوة ويستمع لأغنية صباحية. برك بجانب النافذة يتأمل منظر طلوع نهار جديد فتختلط الأغاني بزقزقة العصافير الطالعة للتو من أعشاشها، وكما تقع صاعقة صغيرة انتفض إثر سماع جرس الباب، رغب في أن يكون ذلك وهماً، ولكن الجرس تواصل... هل يمكن أن تكون غامرت بالمجيء. انتظر علّ الصوت يكون وهماً، ولكن الجرس ذاته عاد يصدح في الحواس المرتبكة. دنا من الباب.. امتدت أصابعه الراعشة إلى الممسك، وبكل ما أوتيت من تردد سحبت الباب، فرآها تقف كشبح قبالته، تذكر سقوط السماعة للتو، تراجع بخطا بطيئة إلى الخلف وأخذت تتقدم إليه بخطوات هزيلة وكأنها خطوات أخيرة لشخص على وشك الموت. لكمت قدمه بسماعة الهاتف، فأعادها إلى موضعها وفجأة انفجر صوته: لكن لماذا لا تسعين لإعادة حميمية العلاقة بينكما؟. لم ترد عليه، أعاد ما قال عشر مرات متلاحقة، لكنها لبثت تنظر إليه وكأنها لا تسمع كلمة واحدة. برك على الكنبة، بآلية راح وجهه يندفن في راحتي كفيه، رغب في الخروج من الواقع بأي طريقة وأغمض عينيه متجاهلاً وجودها، مضت ساعة عليه فرفع رأسه، فوجئ بعدم وجودها.

بعد شهرين أحست المرأة بأنها كانت في بئر فخرجت، دب النشاط فيها من جديد وغدت تحتضن أولادها وتولي اهتماماً خاصاً بزوجها في محاولة لتعويض برودها نحوهم خلال ستة شهور فائتة. في المساء هتفت له وعندما رفع سماعة الهاتف، لم تدعه يتحدث، قالت: شكراً على موقفك البطولي نحوي، الآن أشعر بأنني بطلة، إنني مدينة لك بكل ما أنا فيه من نقاء. أعاهدك بأنني لسوف أحافظ على هذا الكنز.

❒❒❒

الصغير

قصة: عبدو محمد- سورية

لم يكن يومي عادياً بارداً كماضيات أيامي، كان يوماً مليئاً بالمفاجآت من صباحه حتّى مسائه.

أفقت صباحاً كما أفيق كل صباح، وما كنت أدري أنه ليس ككل صباح، ودريت حين فتحت عينيّ ووقع بصري على السقف أول ما وقع، إذ رأيته عالياً جداً ربما بمقدار رمية سهم، وحين حوّلت بصري ونظرت إلى أرض الغرفة، رأيتها بعيدة ربما بمقدار رمح، فخفت السقوط حين النزول ولكني نزلت، نزلت وأنا أفكر في هذا الذي أراه ولا أفهمه، وما كنت أدري أن ما رأيته ليس سوى مفاجأة يومي الأولى.

وكانت مفاجأة يومي الثانية حين خرجت إلى الصالة وعاينتها، إذ وجدت أن كل شيء فيها قد كبر وتضخّم ما عدا زوجي وأولادي، واستغربت حين دعوني لتناول طعام الإفطار، كانت طاولة الطعام عالية واسعة جداً، فخفت أن لا تصل يداي لصحون الطعام، فابتعدت وانزويت أفكر وأتساءل ولا أفهم؟ وتساءلت وتساءلت؟ وما خطر لي أن الأشياء لم تتضخّم، وأني أنا الذي تضاءلت كثيراً. صحيح أنني كنت أشعر بالتضاؤل قبل يومي هذا، كنت أشعر بالتضاؤل كلما سمعت نشرة أخبار محلية أو خارجية، كلما صرت شيطاناً أخرس، كلما تغاضيت عن تعالي بنيان أولاد الحرام، ولكني كنت أعزو تضاؤلي ذاك إلى العمر، فقد تجاوزت الأربعين، والأربعون قمة جبل الحياة، ومن يصل القمة سينزل، وكنت أحسب أن نزولي . تضاؤلي . سيكون رويداً رويداً، وما كنت أدري أنه سيكون سريعاً مفاجئاً حتّى صباحي هذا، بمفاجآته التي توالت عليّ واحدة بعد أخرى.

وخرجت من المنزل، خرجت هائماً لا أدري إلى أين، كرب كان جاثماً على صدري فخرجت لأزيحه وأتنفس، وهناك في الشارع كانت مفاجأة يومي الثالثة، إذ وجدت على الرصيف متضائلين صغاراً كثيرين مثلي، كانوا يمشون متثاقلين مثلي، وكانوا يتنفّسون ولا يتنفّسون مثلي تماماً، فسرت مع السائرين على غير هدى، نسير ولا نكاد نسير، جهدنا كان منصبّاً على تحاشي أقدام كبيرة كانت تظهر بين الفينة والأخرى، كما نخاف أن تدوسنا أو تصيبنا، فمن تصبه تمته، وأقول أقدام لأني ما كنت أرى الوجوه، الوجوه كانت بعيدة جداً عن أنظارنا الكليلة.

مشيت قليلاً أو كثيراً مع الماشين، لست أدري كم مشيت حين حصلت مفاجأة يومي الرابعة، إذ هبطت علينا يد كبيرة، والتقطت حفنة منا نحن المتضائلين الصغار، ووضعتنا في كيس أغلقته علينا، وسارت بنا لا أدري إلى أين، ولكني دريت حين أخرجتنا تلك اليد، ووضعتنا فوق طاولة كبيرة عالية، أمام كبار بوجوه أطفال، وسمعنا صوتاً حاداً جارحاً كزعيق ملعقة فوق قعر إناء نحاسي يقول: خذوا يا أولادي فقد أحضرت لكم دمى جديدة.

وتحلّق الأولاد حولنا، وراحوا يلعبون بنا على هواهم، يأمروننا فننفّذ ونحن نرتجف طاعة، صاحوا امشوا على أربع فمشينا، تشقلبوا فتشقلبنا، اعجنوا عجين الفلاحة فعجنّا، أمرونا أوامر تخطر على البال وأوامر لا تخطر على بال

الشيطان نفسه، كانوا لا يبالون بما نقاسيه ونحن ننفّذ، ولا بتعبنا، من كان يتهاوى منّا كانوا يلقون بـه فـي سلّة النفايات، ومن كان يتلكأ كان يُدفع إلى سلّة النفايات، أو كان يسقط فيها متهاوياً.

بعد وقت عددته دهراً وربما كان، ملّ اللاعبون بنا منا، فحملونا بأيديهم حفنة بعد حفنة، وألقونا من نافذة كانت قريبة، ألقونا كما النفايات، فوقعنا متبعثرين على أو في أرض خراب، فتكوّمت بجانب جذع منخور، أتألم بصمت، وأتساءل بصمت، وهناك في تلك الأرض الخراب، بجانب ذلك الجذع المنخور، حدثت مفاجأة يومي الخامسة، إذ رأيته يتقدّم مني فاغراً فماً مرعباً، كان مخلوقاً مشوّهاً تشويهاً غريباً كريهاً، كان يشبه الكلب أو الحوت وما كان كلباً ولا كان حوتاً، تقدّم مني وتحسّسني وتشممني بأنفه الكريه، ثمّ ابتلعني دفعة واحدة، ابتلعني وأنا بين ذهولي وخوفي وصمتي.

وثويت في بطن ذلك المخلوق الكريه، ثويت أتلقّى عصاراته الهاضمة تنصبّ عليّ كريهة الطعم والرائحة واللون، وما كنت أراه من ألوانها كان كثيراً، وما استطاعت تلك العصارات هضمي، واستغربت كيف استطعت تحمّل كراهتها! واستغربت كيف استطعت مقاومتها! وما كنت أدري أنّي عصيّ على الهضم! ولكني دريت.

وأنا في تكوّمي في بطن ذلك المخلوق الكريه، وأنا في محنتي بين آلام العصر والضغط تلك، تذكّرت أن والدي أعطاني يوماً مطواة صغيرة وقال: هذه يا ولدي تصلح لتقشير ما يؤكل، ولبقر بطن من يظلم. تذكّرت ذلك القول الذي ما كنت متأكداً ممن قاله، وهل قاله لي والدي أم أنا قلته لأولادي؟ أم كان قول محنتي؟ كما لم أكن متأكداً من أين حصلت على المطواة، وهل كان والدي الذي أعطانيها أم أنني الذي اقتنيتها؟ ما أتذكره أني مددت يدي واستخرجتها من جيب داخليّ عميق، وأعملتها في جدار ذلك البطن الذي كنت ثاوياً فيه، كان جداراً صلباً قاسياً نتناً، ولكني عملت بدأب وإصرار شديدين، حتّى فتحت فيه فتحة صغيرة، فتحة حسبتها تكفيني للخروج، ووجدتها غير كافية، ولكني خرجت لا أدري كيف؟ ربما كان إصراري قد وسّع الفتح من حيث لا أدري.

خرجت متحاملاً على رجليّ المرتجفتين تعباً، وابتعدت مغالباً تعبي وألمي ودهشتي واستغرابي، مشيت حتّى وصلت إلى ذلك الجذع المنخور، في تلك الأرض الخراب التي ألقيت فيها وابتلعت فيها، فتراميت، تراميت وما وجدت غيره مكاناً، كانت تلك أرضي التي ألقيت فيها أول ما ألقيت. وأنا هناك، بجانب ذلك الجذع، مغمض العينين، متألم النفس، أداري ما بي ولا أستطيع، حدثت مفاجأة يومي السادسة، إذ شعرت بريح ساخنة تهبّ عليّ، بل كانت ريحاً حارّة لفحت وجهي المتعب وجفنيّ المطبقين، ففتحتهما لأرى ما هالني، إذ وجدت مخلوقاً يشبه ثوراً ضخماً يتحسسني بلسانه العريض، ويغطيني بلعاب كان يسيل من فمه الكبير البشع.

حين رأيت ما رأيت، فتحت عقلي الأربعيني وفكرت، وحين فكرت تيقّنت أن الثور الكريه البشع يريد ابتلاعي، كما ابتلعني ذلك المخلوق المشوّه قبله، والذي كان يشبه الكلب أو الحوت أو غيرهما من المخلوقات البالعة الكريهة.

حين تيقّنت ممّا يريده الثور خفت، خفت من دورة عذاب جديدة في بطن كريه جديد، ولأن الحياة حلوة وحبّها غريزة، ولأن الألم لا يطاق وكرهه غريزة، تذكّرت عصا كان قد أعطانيها جدّي يوماً وقال: هذه تتوكأ عليها، وتهشّ بها على نفسك، وتدفع بها ذئباً أو لصاً، هي تصلح لأغراض كثيرة، فلا تضيّعها. وكنت قد سمعت هذا الكلام، وما كنت متأكداً ممن قاله، وهل قاله لي جدي أم أنا الذي قلته لأولادي؟ ولكني تذكّرته في موقف الخوف ذاك، ودفعني إليه حبّ الحياة وخوف الألم، فمددت يدي إلى حيث كانت العصا مخبأة في أعماقي، وبسرعة الخائف، وإصرار المظلوم، وتخطيط العاقل، هويت بها بضربة شجاعة على أنف الثور في اللحظة التي أراد ابتلاعي فيها. حين فعلت ذلك، حدثت مفاجأة يومي السابعة والأخيرة، إذ خار الثور خواراً عجيباً وتهاوى، تهاوى وبانت حقيقته، إذ كان ثوراً ورقياً مرسوماً بإتقان.

وفي اللحظة التي تهاوى فيها الثور، رحت أكبر وأكبر حتّى ظهرت على حقيقتي وعدت كما كنت، وحين نظرت حولي رأيت كل شيء قد عاد إلى حقيقته كما هو لا كما كنت أراه، ورأيت الجذع المنخور أخضر، ورأيت الأرض الخراب عماراً، فاستويت واقفاً، وعدت إلى نفسي، وعادت نفسي إليّ، ولم أعد أبالي بالأقدام ولا بالأيدي الكبيرة، ولا

بأشباه المخلوقات الكريهة.

❑❑❑

الشهود

قصة: زهير جبور- سورية

بوجههِ الذابلِ، وحيرةٍ قيدَتْ حركاتهُ، رأيتهُ كالفارّ من جريمةٍ، يطاردُهُ ضميرُهُ عليها.

سألتُهُ:

. كيف الحالُ؟

. كيف الحالُ؟ كررَها كالمندهشِ.

قلتُ:

. نعم. كيف الحالُ؟

تنهد قائلاً:

. كلُّ الأحوالِ تحزُّ رقبتِيّ، لا تذبحْنِي، ولا تدعْني أحيا، فأيَّ حالٍ تريد؟

ثم هزَ رأسَهُ، وتابَعَ سيرَهُ.

. 2 .

تنشر ضِحكتُهُ البهجةَ في أوردتي، كان يحضرُ كالطيفِ، ومنذ ربع قرنٍ يجلسُ على هذا الكرسي، يستمعُ إلى الأخبارِ، يطلبُ قهوةً يهتمُّ بفقراءِ الحيِّ ويساعدهُمْ، يتحدَّثُ مع الزبائنِ، وكان يردِدُ دائماً:

. من أجلِ الوطنِ كلُّ شيء يهون. يزولُ الظلم. ويبقى الوطنُ فلا تيأسوا.

كان يفضل تقصيرَ (سالفيه) فهما أجملُ لاستدارةِ وجهِهِ، هكذا يرغبُ. قبل أسبوعٍ دخل. جلسَ بصمتٍ. راح يحدِّقُ في المرآةِ، سألني فجأةً:

. أتلاحظ وجهي كيفَ تبدّل؟

قلت:

. رجل يعج بالنضارَة.

. أي عجّ هذا، أنتَ تراوغُ.

حين أنهيت حلاقَةَ شعرِهِ، وقَفَ غاضباً، قذف بالمالِ، وغادَر.

. 3 .

معه كنت، يفرحُ ويفرحُني، يحلمُ ويدفُعني للحلمِ، ضحكَ طويلاً.. طويلاً

قال:

. اشتريت ورقةً من بائعٍ جوالٍ، فرضَها عليّ بمبلغٍ لا أملِكُ سواه، مَنْ سيدفعُ ثَمنَ القهوة؟

قلت:

. لنؤجل القهوةَ، فأنا أيضاً (مفلسة)، ضحكْنَا.. ضحكْنَا بقدرِ ما في الدنيا من مال.

قابلْتَهُ بعد أن ضرَبهُ الحظُّ، رأيتُهُ عكسَ ما عَرفْتُ، بدا لي حزيناً، متوتراً.

قال:

. حين أتخلَّصُ من بعضِ المشاكلِ، سوف نتزوج.

أجبته:

. توفر معك المالُ، وقدمْتَ للكثيرين، بقيْت أنا، فهل ستتخلى عني؟

قال:

. حين أقررُ التخلي عن روحي.

تناولَ رزمةً نقديةً، وقدَّمَها لي بخجلٍ، رجوتُهُ، أنا بحاجةٍ إليك، رسَمَ على شفتيهِ ما خلته ابتسامةً.

. هل ستطولْ غيبتُكَ؟

تمتم:

. لا أدري، دعيني الآن.

. 4 .

حقيقة أدهشتْنا زيارَتُهُ في وقتٍ متأخرٍ من الليلِ، دخلَ البيتَ الذي يحبُّهُ، فيه جميعُ أفراد الأسرةِ، حياني بكآبةٍ، ثم جلسَ دون النطق، قدمْتُ له القهوةَ بعد رفضِهِ للطعام، أو شيء آخر، أخرج من جيبِهِ مغلَّفاً، قال:

. خذ، ولا تحرم أولادَكَ من التعليم.

رفضت، لكنه ترَكَ المغلَّفَ على طاولةٍ صغيرةٍ، ثم شَرِبَ قهوَتُه بهدوءٍ، دعتْهُ زوجي للمبيت عندنا، اكتفى بالنظرِ إليها قليلاً، ثم انصرف.

. 5 .

قلت وأنا بحالةِ غضبٍ شديد:

. يا أخي يمكنُك عملُ ما يحلو لك، فأنتَ تملكُ المالَ.

لم يرد

قلت:

. هل أصابَك الجنونُ؟

. تمنيتُ ذلك. اسمع، وعلّك الوحيدَ الذي يقدِّرُ ما سأقولُ، سأوزعُ المالَ على الفقراءِ، فربما أستطيعُ أن أَرجِعَ إلى ذاتي التي فقدتُهَا حين كنت أعيشُ مع الشمسِ بمعانيها، وأفهمُ الكونَ كما أريدُ، وأفرحُ مع الأطفالِ وهم في طريقِهِمْ صباحاً إلى المدرسة، وأستمتعَ برؤيةِ (سيخ) اللحمةِ المشويَّةِ على المنقل، وأعبُّ من جرَّةِ الماءِ حتى أرتوي، وأتحفزُ للقياها في الحديقةِ العامةِ، وأذوبُ نشوةً مع صفحاتِ الكتابِ الذي أطالِعُهُ، كنت أترجِمُ نشَراتِ الأنباءِ بما يتفقُ واتساعَ حاجتِي لَكُمْ، وللوطن.

كنت مع فرحِ فَقرِي أحلِّقُ حلماً، وأملاً، فقدْتُ النكهةَ، فقدْتُ وجودي، فماذا عليّ أن أفعل؟

الحدث

وُجِدَ منتحراً بمسدسٍ كان قد اشتراه بآخِرِ مبلغٍ بقي معه من ورقَةِ الحظِّ الذي ضربَهُ وكانتِ القاضية.

❑❑❑

الأشجار تنمو من جديد

قصة: شذا برغوث- سورية

لوحة أولى:

خَلَت القبيلةُ منهنّ. رحلْنَ مع طفلاتّهنْ وأسلحتِهنّ وأفراسهنّ في ليلٍ جادٍ لا قمرَ ولا نجمَ فيه. أشجارهُ سوداءُ ساكنةٌ سكونَ الموت. طيوره صامتةٌ وليس سوى بوماتٍ هَرِماتٍ تلتمع عيونُها في تحفُّزٍ، وكلابٍ قابعةٍ لا تجرؤ على النباح خلف إناثها الراحلةِ معهنّ. مشَيْن في صفوفٍ منظّمةٍ وقلوبٍ قاسيةٍ وخصورٍ مشدودةٍ وشُعورٍ مجزوزةٍ وخطواتٍ أقوى من كلّ الخطوات، أنَّتْ لها الأرضُ أنيناً يشبه النواح. سِرْن وسارت السماء معهنّ، وبعيداً بعيداً أخذْنَ الجبال والأشجار، لم يلتفتن ولم تُسمَع لهنّ شكوى. حين تعبت الصغيرات حملْنَهُنّ على ظهورهنّ أو على الأفراس.

حطّ بهنّ الرحال في أرضٍ بيضاء، سماؤها صافيةٌ تثقِلها النجوم ويزينها قمرٌ أحمر يكاد يلامس رؤوسهنّ. وأشجارٌ عاليةٌ ملتفة فستقيّة اللون تدلّت ثمارُها واحلّوت.

حين شقشق الصبح كانت الخيام قد نُصبت وكل شيءٍ في انتظام.

خرجت العصافير والطيورُ ترحّب بهنّ، تقف على أكتافهنّ ورؤوسهنّ والطفلاتُ يمسكن بها ويطلِقْنها، يراوغْنَها ويتسابقن معها.

احمرّت السماء، ابيضّتْ وتوهّجت، أُوقدت النيران، رُكِّبت القدور، أُضرمت /التنانير/، وفارت أواني العجين وطفحت. عَلَتْ موسيقا الخبز ودندنات الغناء. أُطلِقت الدجاجاتُ من الأقفاص ونامت الكلباتُ تحت الأرجل.

مساءً، كانت الأعمال منتهيةً والسكون يحتضن الوقت.

أعلنتْ أكبرُهنّ سِنّاً عن اجتماعٍ مهمّ لتنظيم الأمور وتوزيع المهام. وانتخابٍ حُرٍّ لكبيرة الراحلات.

سارت الأمور على خير وجهٍ، وانتُخبتْ أقواهنّ بُنيةً وأشجعُهنّ وأرجحهنّ عقلاً وأكثرهن حكمة، فتوجنها بأوراق الغار وزهور الصبّار الملوّنة ونَتَفْن من ريش الدجاجة البيضاء ريشاتٍ زَيَّنَّ بها التاج ثم تقاسمن أدوار الحراسة والطبخ ورعاية الطفلات وتدريبهن على القتال والفروسية، وأمضين بقية الليلة في هرجٍ ورقصٍ وغناءٍ احتفالاًً بملكتهنّ الجديدة وتعاهدْن على إنجاح مهمتها وتقويتها. وحلفْن اليمين على الولاء للمملكة ولكبيرتهنّ وعلى أمرْ آخر...!

لوحة ثانية:

مظلماً كان ذاك الصباح. هاجرت فيه الشمس واسوَدّ ترابُ الأرض. تهدّلت أعرافُ الدِيكة. عيونُهم خابيةٌ محلولةٌ أحزمتهم. ثقيلةٌ خطواتهم، مفتّحةٌ أبوابهم، مقلوبةٌ قدورهم. مطفَأةٌ نيرانهم. وعلى عتبات البيوت قعد الكبار منهم أما الباقون فيلفّون حول المكان. حرقوا الكثير من أعواد الثقاب وفرشوا الأرض بأعقاب السجائر.

ليلٌ طويلٌ مملّ يلفّ الصمت والكآبة، قطعه أحدُهم بموّالٍ حزين، طأطأ الرجالُ رؤوسهم، أخفوا وجوههم بأيديهم وقام البعض مسرعاً.

زحف الصبح كسولاً. ابيضّت السماء. صاحت الديكة بتثاؤب ولم تزقزق العصافير. تمطّى النائمون على الأرصفة ودخلوا بيوتاً مشرّعة الأبواب. أكلوا خبزاً ناشفاً. شربوا شراباً /ماسخاً/. أطفأوا فيه أعقاب سجائرهم. أبعدوا كؤوسهم بأرجلهم. لم يذهب أكثرهم إلى العمل. والآخرون جرجروا أجسادهم بتثاقل وانصرف الكبار للصلاة والدعاء.

والصغار للعب والشّجار ثم الكسل، ولا شيء غير الكسل.

لوحة ثالثة:

الراحلات في تألّق وحيوية. أجسادهنّ تزداد قوّةً ومتانةً، والصغيرات منهن تدوّرت أجسادُهنّ واستطالت شعورهنّ وبتْنَ يُتقنَّ الرقص بالسيوف والرمي بالسهام، وقد استأنسْنَ الوحوشَ ودجَّنَّ النسور والصقور، وآخين الغزلان. الأرض من حولهنّ جنّةٌ ملتفّةُ الأغصان، اشتعلت زهورها وعَبَقَ المكانُ برياحينها.

لوحة رابعة:

صباحاً أصفر كان ذاك الصباح، حارقةٌ شمسه وأنفاسه ثقيلة.

حمل عددٌ من الشباب حقائبهم وابتعدوا في تباطؤٍ وخيبةٍ، مخلّفين ظِلالهم وبيوتاً خاوية تصطفق أبوابُها وتئزّ مفاصلُها.

في كلّ يومٍ يزداد عدد البيوت الخاوية والحقائب المسافرة. باتت المدينة موحِشةً، سماؤها رماديةٌ، شمسها مجعّدة أشجارُها محنيّةُ الظهور.

الأطفال الذين لم يكبروا كفّوا عن اللعب والشجار، ومازال الكبار يصلّون ويُزيدون من الدعاء.

لوحة خامسة:

كلّ شيءٍ من صفاءٍ وهدوءٍ إلى أن جاءت "حوراءُ" التي ظلّت تعتني بشّعرها وأظافرها وتجدّد زينتها وثيابَها وتذهب في نُزهات بعيدة. وحيدةً لا تقبل أن يشاركها أحد. تذهب مبتهجةً وتعود حزينة. ومع الأيام سرتْ عادتُها بين أخريات. إلى أين يذهبْن؟ لا أحد يعرف. لماذا يفرحْنَ ولماذا يحزنَّ؟ لا أحد يعرف.

في ذاك اليوم أسرّت حوراءُ في أذن الكبيرة أمراً. اهتمامٌ وتحفّز وغضبٌ اكتسى به وجه الكبيرة واضطربت أحوالُها. كَثُرَ انفرادُها بالحوراء وكثرت نزهات الحوراء، رافقتْها الكبيرة في عددٍ منها.

اجتمعت الكبيرة بهنّ... الاهتمام والتحفّز والغضب بان على كل الوجوه.

انفردْن مرّاتٍ ومرات. تداولْنَ أمراً بدا مهّماً. كَثُرَ النقاش وتباينت الآراء. كان اختلافٌ وكان اتفاق. وبالأكثرية قُرِّر أمْر مهم. كان موعده الصبح.

طوين سوادَ الليل بين جفونهِنّ. أيقظن الصبحَ بعصافيره ودِيكته بشمسه ونسيمه.. شَدَدْن الرحال. عبّأن الجُعَبَ بالسهام. شحذنَ السيوف. حزمْنَ الخصور. امتطين أفراسَهنّ وانطلقن يبتلعْنَ الوقت ابتلاعاً.

ضَحلت الأرض تحت حوافر أفراسِهنّ التي سلكت طريقاً عرفته منذ زمن. غبارُهنّ يتكاثف والمسافات تطوى.. من بعيد كان هناك غبارٌ قادمٌ يتكاثف بجيشٍ آخر، اهتزت له الأرض وانتصبت الأشجار النائمة، وتوهجّت الشمس.

لوحة أخيرة:

على أبواب المدينة كان جيْشان.. جيشْ الراحلات وجيشُهم اقتحم الجيشان المدينة التي تغيّرت معالمُها وخوت إلاّ من شياطين قد عششت وفرّخت، وفي الزوايا المظلمة بعض غربانٍ وكثير من الجثث والأشلاء. الهواء مسومٌ، لا أشجارَ ولا عصافير مدنيةٌ مرعبةٌ غريبةٌ أنهارها حمراء. ترجلّت الراحلات. ترجّل الآخرون، تقاربوا. سمعوا صفيراً ثاقباً. تجمّع الشياطين.

تفاخروا. تناثروا. أمسكت الراحلات بأيدي الرجال. شدوا القبضات، رصّوا أجسادهم. التفوا حول المدينة. صنعوا من أجسادهم سوراً، حصروا الشياطين داخله. ضيّقوا عليهم الدائرة. ونظر الشياطين للأعلى في محاولة للقفز. حطت من السماء طيورٌ بيض بمناقير خضر صنعت غيمةً أطلقت من مناقيرها شهباً أحرقت الشياطين طرحتهم أرضاً. رفسوا الرفسة الأخيرة. رفع الرجال أسلحتهم تحيّةً، رفعت الراحلات أيديهن سلاماً. طارت الغربان بعيداً. سجد الجميع على الأرض يتبرّكون بترابها، رموا حفنةً منه على الجثث المرمية فانتفض أصحابها أحياء. ابتسمت السماء برقاً وهلّت غيثاً. انسلّت الكبيرة والكبير، انسلت حوراء والأخريات، انسلّ الآخرون، تواروا في البيوت، أغلقوا الأبواب التي لم تغلق منذ زمن.

صباحاً كانت الأشجار تنمو من جديد.

❑❑❑

مراجعات

بواكير

عبد الباسط الصوفي

يعد الشاعر الحمصي عبد الباسط الصوفي (1931 . 1960) من أبرز الشعراء السوريين الشباب في الستينات من القرن الماضي، فقد كان واحداً من الذين أسهموا في بناء القصيدة الجديدة، وعملوا على تحديث الشعر السوري شكلاً ومضموناً، واستطاع رغم معاناته الشخصية . روحياً ونفسياً . أن يقدم لنا صورة من صور الشاعر الملتزم بقضايا الوطن والإنسانية. فقد غنى للأرض وللمرأة والطبيعة والكون، وحمل هموم الإنسان المعاصر بروح شفافة.. نابضة بالحب والإيمان والحزن والقلق والاغتراب والاستلاب.

ونحن عندما نقرأ شعره نتذكر نفراً من الشعراء الذين اخترمتهم المنية وهم في عنف الشباب وعنفوانه، أمثال: البشير التيجاني من السودان وأبي القاسم الشابي من تونس وهاشم الرفاعي من مصر وعبد القادر حداد من سوريا (حماة) وغيرهم من الشعراء الذين مروا بدنيانا مرور الطيف أو الضيف، وتركوا لنا فناً جميلاً، وبياناً أصيلاً، وأدباً ناصعاً، وفكراً ساطعاً، لا ترى فيه تعقيداً أو إبهاماً. وإذا كان من طبيعة الشاعر الحر أن يكون ثائراً، غاضباً، قلقاً أرقاً، مستوفزاً على الدوام، لا يعرف الاستقرار، ولا يرضى بالحياد. وهو دائماً على ضعفه وانصداعه هجوميّ.. صداميّ، طفوليّ.. فضوليّ، يحب الجمال ويقدسه، يحترق في مجمرة.. ولا يخشى اللهب أو العطب، ويتنزى ألماً.. ولا يجأر بالشكوى، وإذا شكا أقام الدنيا بشعره وأقعدها.. فإن هذا الامتياز قمين بأن يجعل شعرهم خالداً على الأحقاب قرناً بعد قرن، وقَمَنهم جديراً بالاحترام جيلاً بعد جيل.

وقد أحسنت وزارة الثقافة السورية صنعاً عندما طبعت أعمال الشاعر الصوفي بعد انتحاره في غينيا عام 1960، فحفظت لنا تراث هذا الشاعر المقيم.. المغترب، المحترق.. المحترب في مجلد واحد، ضم أربعاً وستين قصيدة، إضافة إلى عدد من القصص والمقالات والرسائل، وتتضمن هذه الطبعة دراسة مكثفة حول حياة الشاعر الصوفي وشعره، كتبها الدكتور إبراهيم الكيلاني الذي خلص فيها إلى القول: إن عبد الباسط شاعر غنائي وجداني، أجاد التعبير عن عواطفه وانفعالاته الذاتية في مختلف أطوارها وتموجاتها إجادته التعبير عن حبه للجمال الكلي الشامل بواسطة الأوزان المنغمة والكلام المجنح والجرس المطرب.

وما أحسب أن هذه المجموعة تضم أعمال الشاعر الصوفي جميعها، فقد وقعت له إبان كتابة تاريخ صحافة حماة على أربع قصائد في مجلة النواعير الحموية منشورة بين عامي 1947 و1948، لا ذكر لها في مجموعة أعماله المنشورة، وتمثل هذه القصائد المرحلة الأولى في مسيرته الشعرية، وتلقي ضوءاً على بواكيره الفنية، حيث تكشف لنا مدى تأثر الشاعر الصوفي بغيره من الشعراء، أمثال: علي محمود طه وأبو القاسم الشابي وإبراهيم ناجي بخاصة، وشعراء العصر الحديث بعامة، ونزوعه المبكر إلى تقديس الجمال ومعاناة الحب والاندماج مع الطبيعة، كما تلقي ظلاً على أفراحه وأحزانه، وآماله وإحباطاته، وقد بلغ مجموع أبياتها واحداً وثلاثين ومائة من الشعر العمودي، واحدة من هذه القصائد التزم فيها الشاعر رويّاً واحداً، وثلاث قصائد تنوع فيها حرف الروي فجاءت على شكل مقطعات. وسوف أشير إلى هذه القصائد الأربعة حسب تسلسل تاريخ نشرها في مجلة النواعير، معلقاً ومعقباً، لكي أضع القارئ أمام تجربة الصوفي وهو في مرحلة الدراسة الثانوية.

أولاً: وجدت في العدد 34 (تشرين الأول 1947) قصيدتين، الأولى بعنوان "يا لجور الغيد" وأبياتها خمسة وعشرون، والثانية "يا ليالي الحب" وأبياتها خمسة وثلاثون. وكلتا القصيدتين تدور حول موضوع الحب.

تتألف القصيدة الأولى من خمسة مقاطع، كل مقطع برويّ يختلف عن المقطع الذي سبقه، ويختم الصوفي كل مقطع برويّ يعود فيه على الرويّ الأول. والقصيدة من بحر الرمل، وهو بحر الرقة والحنان، والوجد والحنين، وقد جمع الشاعر فيها بين الفرح

والحزن، فغنى أفراحه في مطلعها، وغنى أحزانه في ختامها. وقد جاء في المقطع الأول قوله:

رقـــص الكـــون وغنـــى باســـماً ... مـــع ألحـــان الغـــواني الضـــاحكات
والربيـــع الطلـــق أحيـــا ســـحره ... أجمـــل الـــذكرى وأحلـــى البســـمات
كـــل شـــيء زاهـــر مبـــتهج ... فـــابتهج يـــا قلـــب واهتـــف للحيـــاة

وجاء في المقطع الأخير قوله:

يـــا لجـــور الغيـــد مـــن أعينهـــا ... نســـتقي المـــر وترديـنـــا الشـــفاه
فتبصّـــرْ يـــا فـــؤادي فـــي النـــوى ... هكـــذا عشـــت حزينـــاً فـــي الحيـــاه
رب ليـــل همـــت فيـــه شـــارداً ... جـــاز ربّـــاه عيـــون الفاتنـــات

أما القصيدة الثانية فقد جاءت على مجزوء الرمل، وتتألف من خمسة مقاطع، كل مقطع بروي، ويختم القصيدة بالعودة إلى الروي الأول. ويظهر أثر علي محمود طه واضحاً في هذه القصيدة، وبخاصة قصيدته المشهورة "ليالي كليوباترة". والصوفي في قصيدته يستعطف ما حوله لتعود له ليالي الحب، حيث الصفاء والهناء على ضفاف العاصي يستمتع طروباً بمواكب الغيد الحسان، ويتعطف كالخيزران على استراق الهمسات، وارتشاف القبلات. وقد جاء في مطلعها قوله:

يـــا فـــؤادي كلمـــا هاجـــت ... لنـــا الـــذكرى بكينـــا
رب ذكـــرى قتلتنـــا ... حينمـــا طافـــت علينـــا

ثانياً: وجدت في العدد المزدوج 40 . 41 (أيار 1948) قصيدة "حائر"، وتتألف من ثلاثة مقاطع، كل مقطع بروي جديد، ولكن الشاعر يختم قصيدته ببيت مفرد يعود فيه على الروي الأول، والقصيدة من بحر الخفيف، وهو بحر رشيق الوزن، يتعامل مع سائر الموضوعات بيسر وسهولة، ويمتاز بكثرة الاتصال بين شطريه، وإذا أحسن الشاعر التعامل معه أتى بالبيان الساحر والجمال الفني الآسر. ويبلغ عدد أبيات القصيدة واحداً وثلاثين، يصف فيها الشاعر إخفاقه في دنيا الحب، واعتناقه للذكريات الجميلة، والأماني العذبة (راقصات على صدى أنغامه). ومطلع القصيدة:

هـــام فـــي الليـــل غارقـــاً فـــي بكائـــه ... ودمـــوع الحيـــران كـــل عزائـــهْ
ســـاكباً فـــي مســـامع الليـــل شـــكواه.. ... فيبكـــي الوجـــود مـــن أصـــدائهْ

ومنها قوله في المقطع الثاني:

لـــم يجـــد فـــي الحيـــاة غيـــر الرزايـــا ... وجـــراح الآلام مـــن أيامـــهْ
ذكريـــات تلـــوح فـــي أفـــق الماضـــي ... فيبكـــي شـــجواً ليـــالي غرامـــهْ
ســـكبت روحـــه علـــى صـــفحة الحـــب ... ســـطور الخلـــود مـــن إلهامـــهْ

وقوله في المقطع الثالث:

فـــي ظـــلام الحيـــاة راح كئيبـــاً ... يـــدفن البـــيض مـــن أمـــاني شـــبابهْ
وتمـــر الأنســـام يودعهـــا النجـــوى ... فتبكـــي أســـى لمـــرّ انتحابـــهْ

ويختم الصوفي في قصيدته بهذا البيت المفرد:

أغمض الليل جفنه.. وبدا الفجر.. ومازال ممعناً في بكائهْ

ثالثاً: *أما في العدد 47 (تشرين الثاني 1948) فقد عثرت على قصيدة "خريف" وتتألف من خمسين بيتاً على وزن الخفيف، ورويّ الهمزة. والقصيدة تحكي لنا قصة فتاة رآها تتأمل الأوراق التي تذروها الريح، حاملة إلى الكون أنفاس الخريف، رآها والدموع في عينيها الجميلتين، تبكي ربيع الحياة، وربيع شبابها الذاوي. لقد أوصدت قلبها.. فلم تدع نسمات الحب تتغلغل في حناياه، وحرمت نفسها آلاءه وأنداءه.*

في القصيدة يثور الشاعر، وتثور الطبيعة، فتنعكس على حياته كل مظاهر الحزن، ويرى الشاعر كل ما حوله واجماً.. ذاهلاً، يندب حظه العاثر بعد رحيل الربيع، وأفول الشباب، (فإذا الورق نائحات. وإذا الليل موحش مكفهرّ. وإذا النهر صامت. والفراشات حائرات . والينابيع من دوافقها غاضت). والقصيدة أنموذج جميل من الشعر الرومانسي، وهي حافلة بخصائص الرومانسية، من حزن واكتئاب، وشكوى واستسلام لتصاريف القضاء. وقد أحسن الصوفي توظيف مفردات الطبيعة توظيفاً يخدم غرضه المقصود، لفظاً وصورة، في نظام بيتي.. مموسق، ووحدة موضوعية منسجمة، وخيال جامح وثاب. وقد جاء في المقطع قوله:

مـــــا لزهــــــر الطبيعـــــــة الغنّـــــــاء نــــــام فيهــــا وراح فـــــي إغفـــــاء

ويختم القصيدة بقوله:

أغلقـــــي البـــــاب فالعواصـــــف تـــــدوي ودبيـــــــب الآلام بـــــــين ذمـــــــائي

ذهبـــــت بـــــالربيع خُمُـــــقُ العـــــوادي وأتـــــــاك الخريـــــــف بـــــــالأنواء

ســـوف يـــأتي بعـــد الخريـــف شـــتاء وســـــتذوي حياتنـــــا فـــــي الشـــــتاء

***

تلكم هي القصائد الأربعة للشاعر عبد الباسط الصوفي أضعها أمام النقاد للاطلاع على قصائده الباكورية، ودراستها.. والتعرف على جوانب ربما كانت غير واضحة من نفسية الشاعر القلق.. الحائر.. الحامل لآلام الحياة منذ فجر الشباب الأول، وحتى اختياره مصيره المحتوم بيده في ديار الغربة، وهو في خاتمة العقد الثالث من عمره.

القصيدة الأولى:

يا لجور الغيد

رقـــــص الكـــــون وغنّـــــى باســـــماً مـــــع ألحـــــان الغـــــواني الضـــــاحكاتِ

والربيـــــع الطلـــــق أحيـــــا ســـــحره أجمـــــل الـــــذكرى وأحلـــــى البســـــماتِ

كـــــلُّ شـــــيء زاهـــــرٌ مبـــــتهجٌ فـــــابتهج يـــــا قلـــــب واهتـــــف للحيـــــاةِ

فعـــــلام اليـــــأسِ يـــــا قلبـــــي ابتســـــمْ لـــــم يكـــــن يأســـــك يومـــــاً مـــــن صـــــفاتي

عـــــاركِ الـــــدهرَ وصـــــارعْ موجَـــــهُ يـــــا فـــــؤادي لا تلـــــن للحادثـــــاتِ

***

هـــــاهو الزهـــــر طروبـــــاً فائحـــــاً يـــــنعش القلـــــبَ المعنَّـــــى عطـــــرُهُ

فارشـــــفِ الـــــراحَ فـــــؤادي هانئـــــاً هـــــو دهـــــرٌ ســـــيولّي شـــــرُّهُ

لـــــذة العـــــيشِ مـــــدامٌ وهـــــوىً وصـــــباً يـــــروي الأمـــــاني ســـــحرُهُ

قـــمْ إلــــى الأحـــلام هيّـــا للهـــوى فلقـــــد طافـــــت علينـــــا خمـــــرُهْ
غــــنِّ أنغـــامَ المنـــى وانـــسَ الأســـى فــــيم تشـــــكو كالثكــــالى الباكيـــــاتِ؟

***

واشــــدُ كالبلبـــــل واضـــــحكْ للمهـــــا خـــلِّ عنـــك النـــوحَ يـــا قلبـــي الكئيـــبْ
قـــد صـــفت كـــأس الهـــوى والأنـــس قـــد حـــلَّ والكـــونُ ارتـــدى الثـــوب القشـــيبْ
طـــفْ علـــى الأحـــلام فـــي هيكلهـــا وابعـــثِ التغريـــدَ فـــي نجـــوى الحبيـــبْ
فبلـــــــيلاه تغنّـــــــى هاتفـــــــاً كـــــلُّ قـــيسٍ فـــي اشـــتياقٍ ووجيـــبْ
أيـــــن لــــــيلاك فــــؤادي نادِهـــــا إن لــــــيلاك جمــــــال الكائنــــــاتِ؟
أنـــــا صــــــب يتغنـــــى بالظِّبـــــا أنـــــا يـــــا دنيـــــاي مـــــن يهـــوى الجمـــالْ
أنـــــا فـــي الحـــب جـــريحٌ مـــدنفٌ بـــت ظمآنــــاً إلـــى رشـــف الوصـــالْ
فمتـــــى الوصـــــل يـــــداوي ســــــقمي ليـــت شـــعري هـــل غـــدا صـــعبَ المنـــالْ؟
أيـــــن آمــــــالي خبـــــت أنوارهـــــا أنـــت يـــا عمـــري خيـــالٌ فـــي خيـــالْ؟
ذقـــتُ فـــي حبـــيَ ألـــوان الشـــقا أنـــــا مـــــن بـــــات صـــــريع الفاتنـــــاتِ

***

كـــم رثـــا الليـــلُ لحـــالي وبكـــى كـــم أهـــاج الشـــوق فـــي القلـــب لظـــاهْ
كـــم أناجيهـــا فريـــداً فـــي الـــدجى أنـــــا مـــــن لاقـــى المنايـــا فـــي هـــواهْ
يـــا لجـــور الغيـــد مـــن أعينهـــا نســـــتقي المـــــر وترديـــــنا الشـــــفاهْ
فتبصّـــر يـــا فـــؤادي فـــي النـــوى هكـــذا عشـــت حزينـــاً فـــي الحيـــاهْ
رب ليـــل همـــت فيـــه شـــارداً جـــازِ ربّـــاه عيـــون الفاتنـــاتِ

التخريج: مجلة النواعير . العدد 34 تشرين الأول 1947

القصيدة الثانية:

يا ليالي الحب

يـــا فـــؤادي كلمـــا هاجـــت لنـــا الـــذكرى بكينـــا
رب ذكـــرى قتلتنـــا حينمـــا طافـــت علينـــا
بـــدّد الـــدهر أمانينـــا وأدمـــى مهجتينـــا
يـــا فـــؤادي حطمـــت كـــأس الهـــوى فـــي راحتينـــا

وجرعنـــا الكـــأس مـــن دمـــع البكـــا حتـــى ارتوينـــا
أيـــن أنغـــام الصـــبا تســـري مـــع الأنســـام أينـــا؟
فـــرت الأشـــجان يـــا قلبـــي المعنـــى برديتنـــا

***

يـــا طيـــور الغـــاب يـــا حســـن الربيـــع الســـاحر
أنســـيتنّ فتـــى كـــان كزهـــر عـــاطر؟
فتحـــت أكمامـــه أيـــدي الصـــباح الزاهـــر
أنســـيتن فتـــى كـــان جمـــال الخـــاطر؟
مـــا لـــه بـــات كئيبـــاً كالطريـــد الســـادر؟
مـــا دهـــاه مـــن تصـــاريف القضـــاء الجـــائر
يـــا طيـــور الغـــاب هـــل تجـــدي دمـــوع الحـــائر
مـــا نجـــا الإنســـان مـــن عســـف الزمـــان الغـــادر

***

كيـــف لا أشـــكو ودائـــي لـــيس يشـــفيه دواءْ
لســـت أدري هـــل لـــداء الحـــب يـــا قلـــب شـــفاءْ
جـــف ســـحري وشـــبابي ومضـــى نحـــو الضـــناءْ
كيـــف لا أنـــدب عهـــداً عشـــت فيـــه بصـــفاءْ
ويـــه حقـــق حلمـــي فتـــذوقت الهنـــاءْ
ونســـيت الـــدهر والبـــؤس وألـــوان الشـــقاءْ
آه لـــو عـــاد وأحيـــا الســـحر فينـــا والبهـــاءْ
حطـــم الـــدهر الأمـــاني فهـــي يـــا قلبـــي هبـــاءْ

***

يـــا ليـــالي الحـــب عـــودي وابعثـــي فينـــا الحيـــاةْ
واملئـــي الـــدنيا بهـــاء مـــن جمـــال الغانيـــاتْ
اترعـــي الكـــأس مـــع النجـــوى وأحيـــي البســـماتْ

يـــا ليـــالي الحـــب كـــم فينـــا بعثتـــا النغمـــاتْ

وعلـــى العاصـــي تهامســـنا وحبـــي همســـاتْ

فـــإذا العاصـــي طـــروب بالحســـان الضـــاحكاتْ

كـــم ســـحرنا ولهونـــا ورشـــفنا القـــبلاتْ

أيـــن ولـــى عهـــد حبـــي وطوتـــه الـــذكرياتْ

***

يـــا ليـــالي الحـــب عـــودي فـــالنوى صـــعب علينـــا

واســـكبي الألحـــان مـــن نـــاي الصـــبا فـــي أذنينـــا

ولـــت الأحـــلام للماضـــي ولـــم يبـــق لـــدينا

لليـــالي الـــدهر إلا دمعـــة فـــي مقلتينـــا

التخريج: مجلة النواعير . العدد 34 تشرين الأول 1947

القصيدة الثالثة:

حائر

هـــام فـــي الليـــل غارقـــاً فـــي بكائـــه	*ودمـــوع الحيـــران كـــل عزائـــهْ*
ســـاكباً فـــي مســـامع الليـــل شـــكواه..	*فيبكـــي الوجـــود مـــن أصـــدائهْ*
ســـئم العـــيش فـــي الحيـــاة فأمســـى	*شـــارد اللـــب موجـــع القلـــب تائـــهْ*
هجـــر النـــاس واصـــطفى الـــنجم خـــدناً	*بثـــه المضـــجعات مـــن أرزائـــهْ*

مـــن لقلـــب الحـــزين حطمـــه الـــدهر وألقـــاه فـــي خضـــم شـــقائهْ؟

صـــارع المـــوج هازئـــاً لا يبـــالي	*وهـــو يلقـــى الإعصـــار مـــن أنوائـــهْ*

باســـماً للخطـــوب حتـــى تلاشـــى العـــزم منـــه وراح فـــي إغمائـــهْ

والليـــالي يعصـــفن عصـــف المنايـــا	*راقصـــات غضـــبي علـــى أشـــلائهْ*

عـــاش والقلـــب فيـــه يخفـــق للحـــب وينـــزو إلـــى بقايـــا رجائـــهْ

ولـــه فـــي هياكـــل الحـــب نجـــوى	*ونشـــيد قدســـي فـــي إيحائـــهْ(1)*

***

هـــام والليـــل مـــدلهمّ الـــدياجي	*يـــا لأحزانـــه وطـــول هيامـــهْ*
لـــم يجـــد فـــي الحيـــاة غيـــر الرزايـــا	*وجـــراح الآلام مـــن أيامـــهْ*

قد مضى يقحم المنون وما أجداه في الدهر منتهى إقدامهْ

ويمحرابه تطوف الأماني ... راقصات على صدى أنغامهْ
كم شدا فيه للجمال وناجى ... دانيات القطوف من أحلامهْ
ذكريات تلوح في أفق الماضي فيبكي شجواً ليالي غرامهْ
رب ذكرى تثير جرح فؤاد ... نسيت موجعاته في التئامهْ
ذكريات تعوده عاصفات ... طفن فيه على رؤى أحلامهْ(2)
سكبت روحه على صفحة الحب سطور الخلود من إلهامهْ
وعلى مذبح المنى قد تلوّى ... كالقتيل الصريع (في) آلامهْ(3)
وتحار الدموع في مقلتيه ... رب دمع قد حار في تسكابهْ
شيعت نفسه شتات رؤاها ... مذ ذوى سحره بدنيا عذابهْ(4)
وتسيل الألحان منه حيارى ... كأنين الجريح في أو صبابهْ
رددت روحه نشيد هواها ... وهو ينساب من حطام ربابهْ
في ظلام الفناء راح كئيباً ... يدفن البيض من أماني شبابهْ
وتمر الأنسام يودعها النجوى فتبكي أسى لمر انتحابهْ
لمس الحب قلبه واحتواه ... يرسل الغمغمات في محرابهْ
ويجفنيه من بقايا الأماني ... حلم حائر على أهدابهْ
والزمان الغضوب يسخر منه ... فمضى خائر القوى في ركابهْ

***

أغمض الليل جفنه وبدا الفجر ومازال ممعناً في بكائهْ

التخريج: العددان 40 . 41 أيار 1948

الهوامش:

(1) . لعل الصواب: والنشيد القدسيّ في إيحائه.
(2) . في الأصل: طفنَ به. وما أثبتناه أقوم للوزن.
(3) . في الأصل: كالقتيل الصريع آلامه. وقد أضفنا حرف الجر (في) ليستقيم الوزن.
(4) . في الأصل: شتات رؤها، والصواب ما أثبتناه.

***

القصيدة الرابعة:

خريف

رآها وقد وقفت تتأمل اصفرار الأوراق التي تذروها الرياح الهوجاء، حاملة إلى الكون أنفاس الخريف.
رآها والدموع في عينيها الجميلتين.. تبكي ربيع الحياة، وربيع شبابها دون أن تتذوق الحب..
فإلى روحها الحزينة التي تقف أمام عواصف الخريف الثائرة يهدي هذه الأبيات..

ما لزهر الحديقة الغنّاء   نام فيها وراح في إغفاء
والعصافير جف من صوتها البشر أسىً للطبيعة الخرساء
والرياض الفيحاء تذوى حيارى   بعد زهو وروعة وبهاء(1)
انظري فالزهور تهوي إلى الأرض بصمت وحسرة وبكاء
كان منها العبير يوقظ في الغصن الأماني وذكريات الهناء
انظري الطير صامتاً يبعث الأحزان من بعد شدوه والغناء
وورود الرياض ماتت على الغصن وكانت تتيه كالحسناء
وترامت أوراقها في شحوب   والسنا ذاب فوق ثغر الماء
عصف الموت فالمروج ركام   لعبت فيه عاصفات الغناء
فعلى السفح موشحات المغاني   وعلى الدوح دمعة الأنداء
وجناح مهشم لهزار   وحطام لروضة فيحاء
ورفات لذكريات غرام   وخيال لباقيات ضياء

***

أغلقي الباب فالأعاصير ثارت   حانقات كزمجرات الشتاء
أغلقي الباب فالرعود أصمّت   مسمعي بالعواصف الهوجاء
والغيوم الدكناء تقذف للأرض حقوداً من وابلات السماء
والحقول الجرداء تشكو من العري تصاريف دهرها والقضاء
سلبتها الحياة أثوابها الخضر..   تزهو بحلة صفراء؟
قد كساها الربيع كالأمل الزاهر أندى مروجها الخضراء
وجلاها بمورقات الأماني   وحباها بزاهرات الرجاء
أشرقت بالجمال ريّا بأبرادٍ تحاكي مفاتن الغيداء
والندى سال كالمدامة فيها   أو كريق يسيل من لمياء

ودهاها الخريف ينفض أشباح الليالي وحالكات الفضاء
فإذا الورق نائحات على الغصن بواكٍ على الصبا الوضاء
وإذا الليل موحش مكفهر   لطيوف قوائمٍ رعناء
وإذا النهر صامت ليس يدري   كيف تذوي المروج في البطحاء
والفراشات حائرات أحست   بالظما للرحيق في الأنحاء(2)
والينابيع من دوافقها غاضت بثغر الطبيعة العذراء
خاض من مائها نمير غدير   كالطلا رقةً وكالصهباء
أغلق الباب هكذا جف سحر الكون من بعد صفرة وازدهاء
اذرفي الدمع لا تلومي الليالي   واتركي الجفن للشجا والبكاء
لك قلب محطم ليس يدري   نشوة الحب والصبا والهناء
فحرمت الفؤاد من لذة العمر وقد كان جامح الغلواء
وحرمت الضمير من يقظة القلب لحبٍ مجنح الأهواء
وتركت الشباب تذوي مناه   في ربيع معطر وصفاء
أنت عذراء أنت راهبة الليل وخفق المنى ورمز الوفاء
أنت هيفاء في مواكب دهرٍ   ضج بالمفجعات والأرزاء
أنت هيفاء تسكر الأمل الضاحك.. والحب نشوة الهيفاء
لك قلبي .. لك المنى .. فتعالي   فبصمتِ الخريف بعضُ العزاء(3)
اغنمي من خريف عمرك ما أبقى لك الدهر من صبأ وبهاء
يا حطام الجمال في هيكل الطهر تعالي للنور للأضواء
يا شعاع الروح الأبية فيم السعي.. والجدّ للسراب النائي؟
فيم بددتِ باسمات أمانيك وأدلجتِ في سرى البيداء

***

اذرفي الدمع ترتشفْه الأماني   وشفاه الهوى وثغر الرجاء
أين سحر الربيع والروض زاهٍ   بورود طروبة وسناء؟
أين تلك الطيور تسكب للأيك لحوناً علوية الأصداء؟

أيـــــن خفـــــق الأحـــــلام فــــــي مقلـــــة الحـــــب طيوفـــــاً قدســـــية الإســـــراء؟

***

أغلقـــــي البـــــاب فالعواصـــــف تـــــدوي ودبيـــــب الآلام بـــــين ذمـــــائي

ذهبـــــت بـــــالربيع حمـــــق العـــــوادي وأتـــــاك الخريـــــف بـــــالأنواء

ســـــوف يـــــأتي بعـــــد الخريـــــف شـــــتاء وســـــتذوي حياتنـــــا فـــــي الشـــــتاء

التخريج: مجلة النواعير . العدد 47 تشرين الثاني 1948

الهوامش:

(1) . في الأصل: تذرى، والصواب ما أثبتناه.

(2) . في الأصل: الإخاء، وما أثبتناه أقوم للصواب.

(3) . في الأصل: الغراء، والصواب ما أثبتناه.

محمد عدنان قيطاز

□□

الشاعر الثائر

محمد الفراتي

كثيرون هم عمالقة الفكر والأدب الذين ارتضوا لأنفسهم العزلة والخمول، فلم تبهرهم الأضواء الساطعة، ولم تسوّل لهم أنفسهم اقتناص الفرص كغيرهم والظفر بجاه أو منصب بغفلة من الزمان أو بيقظة منه، ولا اكترثوا بما ستؤول إليه مواقفهم المتصلبة، وسيّان عندهم أذاع صيتهم أم تلاشى لا يبغون من أعمالهم الخالدة إلا شيئاً واحداً ألا وهو سداد دين الوطن عليهم.. بعض هؤلاء طواهم الردى، فلفّهم النسيان برداء سميك لم ينفذ النور إليه حتى الآن، وآخرون تمرّغ ذكرهم بمحاولات غير جادة لم تضئ الحقيقة عنهم، ولم ترو ظمأ العطاش من سلسبيلهم..

لا أبالغ إن قلت بأنني تهيبت وارتجفت خشوعاً في الكتابة عن أحد هؤلاء العمالقة لا لشيء إلا خوفاً من أن يتمرغ بمحاولة لن تضيء الحقيقة كاملة عنه، فأخذت جانباً واحداً من جوانب حياته الطويلة واكتفيت مستعيناً بالله بما هو متوافر لدي لتتعرفوا على المسيرة النضالية لشاعر الفرات الكبير والمناضل الطريد والفيلسوف الحكيم والمترجم المبدع والفنان العبقري محمد بن عطا الله الفراتي الذي عاش قرناً كاملاً من الزمن . وفق أغلب الروايات . من عام 1878 . 1978 حياة حافة بالآلام والمصائب تركت بصمات لم تمحها الأيام حتى وفاته، ولطالما دلّل على ذلك بشعره حيث يقول:

كـــــم فـــــتَّ فـــــي عضـــــدي الزمـــــان بصـــــرفه واهتـــــاض مـــــن ألـــــم الفـــــراق جنـــــاحي

فنحـــــول جســـــمي وهـــــو أصـــــدق شـــــاهد يغنيـــــك عـــــن نطقـــــي وعـــــن إفصـــــاحي[33]

لم يأبه بفقره ومرضه ونحول جسمه.. لقد كان هم الوطن المحتل هماً أرّقه، وأقضّ مضجعه، وسبب له المواجد والمواجع..

منذ نعومة أظفاره وبحسه المرهف كان يشعر بأنه خلق لمهمات صعبة، فأتقن لعبة الفرسان وكان سلاحه عصا ومقلاعاً، وكأنه يهيئ نفسه للسير على دروب التحدي ومجابهة أعتى العواصف:

[33] . ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 197.

كـــم قطعنــــا مـــــن الوقـــت أثمـــن شـــيء ... مـــــن ليـــــال نجـــول فـــــي الحــــارات

بعصـــــــي تســــــتن مثـــــل خيــــول ... ضــــــــمرتها الفرســـــــان للغـــــــارات

فترانـــــا مـــــن فــــوق تلـــك المهـــارى ... نتهـــــــادى بأجمـــــــل الشـــــــارات

نمــــلأ الأفـــق بالصـــياح ونرمــــي ... بنحــــور العصـــــي فـــــي الهبـــوات

أم ذكـــــرتم عهـــــد المقــــاليع إذ نـــــر ... مــــي بهــــا مَــــنْ يمـــرّ بالطرقـــات

لجـــج مـــــن هــــواجس الـــنفس تطغــــى ... فــــي فـــؤادي طغيــــان مـــاء الفـــرات[34]

طفولة شقية فرضتها الظروف العصيبة التي اكتنفت حياته.. العوز والحرمان.. الاحتلال والقهر.. العلل التي نهشت جسده الواهن.. غذاء الحمير الذي لم يجد غيره ليأكله في فترات حرجة من حياته وما أكثر تلك الفترات وفي بعض الأحايين يفتقده فيعصب على بطنه صخرة وينام طاوياً..

عرضـــت علـــى الطبيـــب اليـــوم نفســـي ... فأضــــجعني الطبيـــب علــــى الســـرير

وراح يجــــس نبضـــــي باعتنـــــاء ... ليكشــــف عــــن مـــدى الـــداء الخطيــــر

ويســـأل عـــن غـــذائي لـــيس يـــدري ... كـــبعض البلـــه ويحـــك مـــا مصـــيري

فقلـــت لـــه الشـــعير فقـــال مـــاذا؟ ... أحتـــــى أنـــــت تعلـــــف بالشـــــعير

فقلـــت أجـــل ولـــي أيضـــاً إكـــاف ... ومخـــــلاة كـــــإخواني الحميـــــــر

ومـــن لـــي بالشـــعير اليـــوم قوتـــاً ... ولــم أملـــك لـــه شــــروى نقيــــر

فـــلا تســـأل إذن عـــن ســـوء حـــالي ... فـــإني قـــد قعـــدت علـــى الحصـــير[35]

ويكبر الفراتي وتكبر معه المأساة.. مسقط رأسه دير الزور تعيش في جهالة فرضها الاحتلال التركي عليها.. شأنها شأن بلاد الشام كافة والعراق والجزيرة العربية وأجزاء أخرى من الوطن العربي يتربع على عرشها السلطان عبد الحميد الذي أراد أن يجعل من المقاطعات العربية ما يعوضه عن كثير من الخسائر التي مني بها من جراء اقتحام روسية ثغور إمبراطوريته. والمواقف المعادية للدول الأوروبية منها[36] وتبلغ المأساة ذروتها عندما حكم الاتحاديون المقاطعات العربية في 24 تموز 1908 والذين ضموا في صفوفهم وقياداتهم فريقاً كبيراً من الدونمة[37] هؤلاء الحاقدون على الإسلام والأمة العربية وصبّوا جام غضبهم على اللغة العربية فحرّموا التحدث بها والكتابة بحروفها ودعوا علناً إلى الجامعة الطورانية كي تُحوّل الإمبراطورية إلى دولة تركية وبدت سياستهم في أبشع مظاهرها تجاه القوميات الأخرى المحكومة فينشأ الصراع جلياً بين دعاة القومية العربية والقومية التركية مما حدا بالزعماء العرب إلى العمل السري في جمعيات أشهرها جمعية العهد

التي هيأت للثورة العربية، وكان الشاعر الفراتي وقتذاك في مصر ينهل من علوم الأزهر الشريف ما أهّله للافتاء والتدريس وكان على تماس مباشر مع القادة الوطنيين الذين انخرطوا معه في صفوف الثورة العربية التي انطلقت صبيحة يوم السبت التاسع

---

[34]. ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 203.

[35]. ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية 1958 /1959 المطبعة السليمية بدير الزور ص 141.

[36]. يقظة العرب . تأليف جورج أنطونيوس . تعريب علي حيدر الرحابي ص 62.

[37]. الدونمة هو لقب يطلقه الأتراك على جماعة اليهود الذين هاجروا إلى تركيا من إسبانيا واستوطنوا (سالونيك) وهم طائفة يتظاهر أفرادها بالإسلام مع احتفاظهم باطناً بالدين اليهودي. انظر هامش ص 77 من مذكرات فخري البارودي . الجزء الأول طبع عام 1951.

من شعبان 1334 العاشر من حزيران 1916 حينما أطلق الشريف حسين رصاصة من قصره بمكة المكرمة باتجاه ثكنة جرول (قاعدة الترك العسكرية) فكان ذلك إيذاناً بإعلان الثورة.[38]

كان الفراتي مقاتلاً وخطيباً وشاعراً من شعراء الثورة العربية وإمام طابور في جيش فيصل بن الحسين المتواجد في بلدة /الوجه/ على ساحل البحر الأحمر.. شهد كثيراً من المواقع وكان أولها اقتحام ثغر العقبة الذي تكلل بالنصر حيث يقول بكل فخر:

يـــا يـــوم فـــتح الثغـــر كـــم قامـــت بـــه ... للتـــــــرك نائحـــــــة علـــــــيهم تنـــــدب

فـــتح لــــه جنكيــــز حـــانٍ رأســـــه ... خجـــــلاً ومـــــوحٍ بالبشاشـــــة يعـــــرب[39]

ويتابع الشاعر الفراتي مسيرته النضالية مع الجيش العربي، وعندما تصله أخبار فظائع الترك بأهل الشام رجالاً ونساءً يطلق الشعر صواعق مذكراً الأمة العربية بماضيها المجيد وتاريخها المشرف شاحذاً الهمم:

بنـــي العـــرب أنـــتم مـــن قـــديم ملكـــتم ... نواصـــي ملـــوك الأرض بـــالبيض والســـمر

فقـــوا وقفـــة يـــا قـــوم إمـــا لميتـــة ... بعـــز وإمـــا للبقـــاء علـــى الـــذكر

فلـــيس لكـــم عـــذر وفـــي الشـــام نســـوة ... يـــنحن كمـــا نـــاح الحمـــام علـــى الـــوكر

ســـــتبلى بنـــو جنكيـــز منـــا بفتيـــة ... تلاقـــيهم فـــي الحـــرب صـــدراً إلـــى صـــدر

ونرفـــع رايـــات لنـــا فـــوق مـــوطن ... حمينـــــاه قـــــدماً بالمثقفـــــة الســـــمر

ونســـــترجع المجـــد القـــديم ولا نـــرى ... علينـــا يـــداً تعلـــو إلـــى موقـــف الحشـــر[40]

وفي الأول من تشرين الأول عام 1918 يدخل الجيش العربي دمشق فاتحاً يقف الفراتي شامخاً يردد على مسامع الدنيا زغاريد النصر:

إن فـــتح الشـــام أعظـــم فـــتح ... ترتقـــــي مجـــــدها بـــــه الإســـــلام

أبنـــي التـــرك فـــاعلموا اليـــوم إنـــا ... أســـد فـــي اللقـــاء صـــيد كـــرام

لا نـــرد الســـيوف فـــي الحـــرب مـــا لـــم ... ترتـــــو مـــــن صـــــدورهن الهـــــام[41]

ويتقدم الجيش العربي ومعه الفراتي لتحرير بقية المقاطعات السورية من فلول الجيش التركي وكلماته تدوي في آذان الثوار تحثهم على الصبر واستمرارية الزحف:

فصَـــبراً بنـــي قـــومي فلـــيس أمـــامكم ... إلـــى النصـــر إلا أن تكـــروا وتصـــدقوا

ومـــا هـــي إلا جولـــة إثـــر جولـــة ... ومـــا هـــي إلا أن يداســـوا فيســـحقوا

فهـــا هـــو جـــيش العـــرب فـــي كـــل مـــوطن ... يبـــدّد غـــاراتٍ لهـــم ويمـــزق[42]

[38]. أسرار الثورة العربية ومأساة الشريف حسين. تأليف أمين سعد. دار الكاتب العربي ص 14.
[39]. ديوان الفراتي. مطبعة بابيل إخوان. دمشق. 1931 ص 27.
[40]. ديوان الفراتي. مطبعة بابيل إخوان. دمشق. 1931 ص 34. 35.
[41]. ديوان الفراتي. مطبعة بابيل إخوان. دمشق. 1931 ص 49.
[42]. ديوان الفراتي. الجزء الأول. الطبعة الثانية 1958/1959. المطبعة السليمية بدير الزور ص 95.

وتتحرر سورية من نير الاحتلال التركي البغيض ويعلن الأمير فيصل بن الحسين: قيام الدولة العربية في دمشق في الخامس من تشرين الأول عام 1918. وتنقل الأسلاك عبر الأثير استغاثة الإخوة أبناء الكنانة.. إنهم في محنة والغليان الشعبي يتحدى نوائب الزمان وصروف الأيام فينادي الفراتي بأعلى صوته: لبيكِ مصر.. لبيك سعد.. ويرحل دون أن يشارك أهله وشعبه ووطنه فرحة التحرير ليكون له شرف المشاركة في ثورة سعد زغلول على 1919 ويشارك فيها قولاً وعملاً معلناً أن الشعب واحد والدم واحد والمصير واحد لكن الثورة تقمع بوحشية ويلقى القبض على سعد زغلول وإسماعيل صدقي وحمد الباسل وبعض رموز الثورة، ويعود الفراتي إلى دير الزور بعد أن يتلقى رسالة من أبيه يطالبه بالعودة ليجد مسقط رأسه محتلاً بيد الإنكليز تنفيذاً لاتفاقية سايكس بيكو البريطانية الفرنسية والتي تضمنت تقسيم الوطن العربي إلى مناطق نفوذ تحت حكم الدولتين المذكورتين.[43]

يعود الفراتي إلى دير الزور ليأخذ مكانه الطبيعي في قيادة النضال الوطني فيها وعندما يشتد التنكيل بالثوار يراسل الفراتي حاكم الرقة العسكري المقدم رمضان شلاش الذي يهب . وهو ابن الدير . إلى نجدة ثوار دير الزور ويستولي على المحافظة ويعيد لها حريتها.. ويحدث بعد ذلك أمر يعقل ألسنة الثوار دهشة ألا وهو الإرادة السنية التي يصدرها الملك فيصل بتسليم دير الزور إلى الإنكليز مدعياً أنها واقعة تحت الانتداب البريطاني وأنها جزء من العراق بدلاً من الموصل التي ألحق إدارياً وسياسياً إلى سورية فيصرخ الفراتي محتجاً على ما أصدره الملك فيصل معلناً العصيان مهيباً بالثوار عدم تسليم دير الزور إلى الإنكليز:

انهـــض ورُوِّ العـــوالي مـــن عـــداك دمـــا	**واســـتنهض الســـيف والقرطـــاس والقلمـــا**
مـــاذا علـــى أمـــة قامـــت تـــدافع عـــن	**حـــق لهـــا كـــان قبـــل اليـــوم مهتضـــما**
ســـل الفـــرات وســـل بغـــداد مـــا فعلـــت	**أيـــدي الطغـــاة بأهليهـــا ســـل الهرمـــا**
مصـــائب صـــويتها الإنكليـــز علـــى	**رؤوســـهم تقـــذف الـــويلات والحممـــا**
شُـــلَّت يمينـــي ويانـــت إثرهـــا عنقـــي	**إن كنـــت يومـــاً بغيـــر الســـيف معتصـــما**
يـــروم منـــا اســـتلام الـــدير عـــن عـــرض	**أهـــلاً بمـــن للمواضـــي جـــاء مســـتلما**[44]

وتشتعل المحافظة ناراً، ويقوم رمضان شلاش باعتقال الرائد /كاروير/ قائد الحامية الإنكليزية، ويُطرد الإنكليز شر طردة في التاسع من تشرين الأول عام 1920، ويصرخ وزير المستعمرات البريطانية ونستون تشرشل وقتذاك قائلاً:

"إن لبريطانيا العظمى عدوين في الشرق أحدهما لينين في الشمال والآخر هو رمضان شلاش في الجنوب.."[45]

وتنعم دير الزور عاماً كاملاً بلا استعمار وتشكل فيها حكومة وطنية من أبنائها وترسل الحكومة الوطنية في دمشق محافظاً هو /مولود مخلص/ لكن الفرحة لم تدم طويلاً بسبب احتلالها من قبل القوات الفرنسية..

ويتابع الفراتي نضاله مهاجماً قوات الاحتلال الفرنسي ملهباً أفئدة الثوار بغرر قصائده مذكراً فرنسا بماضيها المظلم وماضينا المجيد فيقول في إحدى قصائده:

فقـــل لـــديغول هـــل ســـدت البحـــار وهـــل	**دكّـــت قلاعـــك بالغـــارات برلينـــا**
إذ كنـــت فـــأراً أمـــام الهـــر منجحـــراً	**تخشـــى مـــن المـــوت نابـــاً منـــه مســـنونا**
فـــالآن إذ غـــاب عنـــك الهـــر عـــدت هنـــا	**يـــا فـــار تمـــرح حـــراً فـــي مغانينـــا**
إن نـــنس لا ننســـى ماضـــيكم وحاضـــركم	**وإن جهلـــتم لـــدى التـــاريخ ماضـــينا**

[43]. قصّة الكفاح الوطني في سورية . علي رضا . ص 12.
[44]. ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 . ص 65.
[45]. قصة الكفاح الوطني في سورية ص 187 . علي رضا . المطبعة الحديثة بحلب.

فنحن من روّعت /ثواراً/ كتائبنا … بأرضكم وعزونا الهند والصينا

فبالفرات أريناكم بسالتنا … والصاب صرفاً سقيناكم بعاصينا [46]

وتزداد همجية فرنسا على ثوار دير الزور وبخاصة بعد حادث /عين البو جمعة/ عام 1924 عندما فتك الثوار بكافة جنود الشاحنة الفرنسية، ويزداد الثوار تماسكاً وصلابة وتصميماً على استمرارية النضال فتقمع الثورة بأساليب قذرة ويُحارب الثوار بلقمة عيشهم فيُفصل الفراتي من عمله في التعليم(47)فيذهب الفراتي إلى وزير المعارف /رضا سعيد/ ويردد على مسامعه قصيدة ملؤها التأنيب والتعنيف حيث يقول:

أمرت بعزلي لا لذنب جنيته … فهل أنت عن دار الخلود مزيحي

فلم ينثلم مجدي ولا فتلت يدي … بعزلي ولا دكّت لذاك صروحي

ولم ترتعد من هول خطب فرائصي … ولم ألق أيامي بوجه شحيح

فأكبر ذنبي أنني جد متعب … أفدّي نجاح الناشئين بروحي [48]

ويلاحق الفراتي بعد ذلك لكن الثوار ساعدوه على الهرب إلى بغداد.. وتحتضن بغداد شاعرنا الثائر ويلتف حوله الزهاوي والرصافي والصافي النجفي ويصدر وزير المعارف العراقي ساطع الحصري قراراً بتعيين الشاعر الفراتي مدرساً لمادة اللغة العربية في مدارس اليهود (الإليانص) في محلة الشورجة ببغداد ويمكث فيها عامين جسداً لا روحاً وقد أضناه الفراق.. فراق الأهل والوطن المنكوب فيردد متنهداً:

بالأمس برد شراب الوصل أنعشني … واليوم نار عذاب الهجر تكويني

كم ليلة سهرت عيني بها وأنا … أرعى نجوم الدجى والليل يضويني

أقلّب الطرف في آفاقها لأرى … برقاً يلوح من الأوطان يهديني

لا تحسبوا أنني من بعدكم فرحاً … هشاً بشوشاً أناغي من يناغيني

إن الصبابة من طبعي ومن شيمي … وما التسلي عن الأحباب من ديني [49]

وتنتشر الأخبار السيئة عن الوطن المقهور انتشار النار في الهشيم.. المستعمر الفرنسي يكمم الأفواه ويمارس بهمجية طقوس الرعب بكافة صنوفه وألوانه مستخدماً أساليب ترفضها الإنسانية والشرائع السماوية فيسائل الفراتي نفسه: ما بال قومي لا يثورون؟ ما بال قومي ساكنون؟ ماذا دهاهم وأنا أعرف عمق الثورة فيهم.. وتمر الأيام ثقيلة كأنها كوابيس مرعبة وما من بشير، فيقلّب الفراتي كفيه حسرة ويقول متألماً:

كم حرة والعلج يهتك سترها … تبكي على أنصارها وتنوح

تبكي وما من راحم يرثي لها … ويلاه إلا دمعها المسفوح

---

(46). العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور ص 54.

(47). وقد سُرّح مع الفراتي زملاؤه في التدريس وهم (زكي مدلجي، نجم عبد الله درويش، عبد الله الرويلي) وأقيل أمين العليوي من منصبه في قيادة الدرك وتحسين الجوهري من رئاسة المالية وينفى الشيخ العرفي إلى إنطاكية ويلاحق ثابت غزاوي قضائياً.. (الفراتي حياته وشعره لشاهر امرير ص 60).

(48). ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 . ص 136.

(49). ديوان الفراتي ص 1 . مطبعة بابيل إخوان . دمشق . 1931.

نم يا صلاح الدين لست بناهض … مازال فوقك جندل وصفيح
نم تحت أطباق اللحود فإنه … لم تبق في الأحياء بعدك روح
لو كنت تسمع في الضريع هتافها … لوثبت تزأر مرعداً وتصيح
يا للرجال لأمة أمست لها … تحت الخطوب الفادحات رزوح[50]

لكن سكون العاصفة لم يكن موتاً أو استسلاماً أو خنوعاً كما ظن الفراتي.. لقد كان بداية ثورة عارمة لفح سعيرها الغوطتين والجبلين والنهرين ويحاول الفراتي العودة إلى سورية رغم ما ينتظره فيمنع من ذلك خوفاً على حياته وتزداد همجية فرنسا في قمع الثورة فيصرخ الفراتي ناشجاً:

أأقيم في دار السلام وصحبتي … بالشام تلقى في الحروب نكالا
نفسي تنازعني ولست بمالك … بالكرخ إلا دمعي الهطالا
فالراح لم أرشفه فيك مصفقاً … والماء لم أشربه فيك زلالا
لا تسألني عن دمشق فإنما … دُكّت دمشق وزُلزلت زلزالا
ويها القصور البيض أقفر ربعها … بعد الأنيس فأصبحت أطلالا
وغدت كما شاء العدو كتدمرٍ … تسفي عليها السافيات رمالا
ولرب ركن في دمشق مشيداً … صفعته كف النائبات فمالا[51]

ويوجه الفراتي إلى قائد الثورة السورية /سلطان باشا الأطرش/ رسالة شعرية بثتها الأسلاك في مسامع الثوار يحثه على استمرارية الثورة مهما غلت التضحيات حتى تتحقق مطالب الثوار:

سلطان إن تنهض لخصمك واثباً … فالليث يقدم للكفاح وثوبا
سلطان لا توهِن قواك جموعُهم … فلقد عهدتك في الخطوب صليبا
دافع إلى أن يمنحوك مطالباً … تحيي بلادك أو تموت نجيبا[52]

وعندما يصل إلى الفراتي نبأ استشهاد المجاهد أحمد مريود فإنه يزفر الشعر حسراتٍ ويرجّعه أنيناً:

والهفتاه لفقد أحمد إنه … أدمى لعمري من بنيكَ قلوبا
لما أتاني بالعراق نعيُّه … أحسست ما بين الضلوع لهيبا
فلئن هوى في الشام من عليائه … فلقد تنزّل كوكباً مشبوبا

[50]. العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور . ص 22.
[51]. ديوان الفراتي ص 1 . مطبعة بابيل إخوان . دمشق . 1931. ص 152.
[52]. مطبعة . العواصف الفرات بدير الزور ص 27.

نصـــبوا لـــك الشـــركَ الخفـــي وكـــم أرى — شَـــرَكاً لنـــا مـــن دونـــه منصـــوبا

فاذهـــب فلســـت ملاقيـــاً مـــن بعـــد أن — منعــــــوك وِرْدَ الغـــــوطتين لغوبـــــا

وإذا الكـــريم قضـــى حقـــوق بــــلاده — نـــال المـــراد وأدرك المطلوبـــا[53]

ويقام في بغداد حفل تأبين فقيد الشرق سعد زغلول فينهض الفراتي متحدثاً باسم ثوار سورية محطماً جدار الصمت كئيباً قائلاً:

إن كـــان ســـعد قـــد قضـــى لســـبيله — فالشـــعب مـــاضٍ فـــي وفـــاء عهـــوده

ســـيظل رغـــم الـــدهر متحـــد القـــوى — مـــازال معتصـــماً بـــرأي عميـــده

يـــا مصـــر أنـــت قصـــيدة رنانـــة — فـــي الشـــرق داعيـــة إلـــى تجديـــده

فيـــك القـــوافي المحكمـــات وإنمـــا — وأبيـــك ســـعد كـــان بيـــت قصـــيده[54]

وتضيق العراق بجسد الفراتي الواهن فيرسله ساطع الحصري عام 1927 إلى البحرين مدرساً لمادة اللغة العربية في مدرسة الهداية الخليفية ويمكث فيها ثلاثة أعوام وقد آلمه تخلف أهلها وأميتهم فيقول متألماً:

كيـــف الســـبيل إلـــى الصـــلاح وإنـــه — لجـــراح قلـــب المكرمـــات ضـــماد

وهنـــاك جـــيش فـــي الأزقـــة ســـارح — لا الـــوعظ ينفعـــه ولا الإرشـــاد

يمضـــون فـــي طـــول الـــبلاد وعرضـــها — متجـــــــولين كـــــــأنّهم روّاد

رحمـــاك ربـــي مـــن جفـــاف حلـــومهم — لـــولا تحـــركهم لقلـــت جمـــاد[55]

ويستنكر بقوة عزوف الأهالي عن التعليم واهتمامهم الأول والأخير يجمع اللؤلؤ فيصرخ بهم معنِّفاً:

يـــا شـــباب العـــرب فـــي هـــذي الـــبلاد — بـــدموعي عنـــدكم استشـــفع

إن نـــور العلـــم قـــد عـــمَّ العبـــاد — فحـــرام بعـــد ذا أن تهجعـــوا

لا تقولـــوا إن فـــي البحـــر مـــراد — كـــل عـــام خصـــبه ننتجـــع

فبـــه نحيـــا إلـــى يـــوم المعـــاد — ومتـــى شـــئنا بـــه ننتفـــع

فمـــع الجهـــل وســـوءِ الاقتصـــاد — لؤلـــؤ البحـــرين مـــاذا ينفـــع؟[56]

لم ييئس الفراتي أمام إحجام معظم سكان البحرين عن التعليم.. لقد سخر قلمه وقصائده خدمة لهذا الهدف النبيل الذي به ترقى الأمم.. إنه العلم الذي ينير للشعب طريق الحرية والكرامة ويأخذ بيد الجيل إلى واحة الرقي والازدهار.. إنه سبب النهوض

---

(53) . مطبعة . العواصف الفرات بدير الزور ص 26.

(54) . ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 178 . 179.

(55) . ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 182.

(56) . ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 193.

الحضاري الذي تفيأ في ظله الأجداد فسطروا بمداده ملاحم خالدة في النضال وأضاءوا بنوره دياجير ظلمات الكون..

أبنـــــي العروبــــــة والمعـــــاني غـــــادة — تصـــــــبو لهــــــا الأكفـــــاء والأنـــــــداد

فامضـــــوا ســـــراعاً للمعــــالي جهــــدكم — مـــــــازال فــــــيكم للعـــــــلا اســـــــتعداد

وتجلببــــوا بالصــــــدق فهـــــو شــــــعاركم — لــــــو كــــــان فـــــوق رؤوســـــكم جــــلاّد

وامشـــــوا علــــى ســـــنن الجـــدود فــــأنتمو — لســــــواد شـــــعبكمو غـــــداً مَـــــوّاد[57]

وعندما أقلقت دعوات الفراتي للعلم والوطنية والصدق والسير على خطا الأجداد عملاء الاستعمار في البحرين وفي مقدمتهم مدير المعارف البحراني الذي عُرف بأنه إنكليزي الهوى أمريكي التعليم غير غيور على شعبه ووطنه بدأت الضغوط تحاصر شاعرنا الثائر من كل اتجاه فهاجم مدير المعارف وأغلظ له القول وجمع حوائجه ويمم وجهه شطر بغداد حيث يبلّغ بقرار العفو عنه ليعود إلى دير الزور.. ولكن أنى للنفس الثائرة أن تستكين؟! أنى للروح الهائجة أن تهدأ والوطن مستلب مغتصب؟!

اللقاء مع الثوار يرسم خارطة المستقبل بدماء زكية وأكف ندية.. التضحية في سبيل الوطن هدف ما حاد عنه يوماً وما استتر خوفاً أو هلعاً وإنما من أجل ألا يموت رخيصاً دون أن يحقق ما تصبو إليه روحه المتمردة..

ينصت الفراتي بقلق إلى أحد قادة الثورة في دير الزور وهو يشرح له باهتمام كيف أرغمت الثورة أعداءها على تقديم الوعود والعهود على طريق الاستقلال.. لكن الفراتي الذي خبر ألاعيب المستعمر ومكره منذ اتفاقيات سايكس بيكو وما بعدها يقف مرتعشاً صائحاً برفيق النضال قائلاً:

ينـــــدى جبينـــك مــــن وعـــد الكــــذوب فخــــذ — منـــــديلَ جيبـــــك وامســـــحه مــــن العـــــرق

ومــــا صـــكوك ضــــمانِ الأقويـــاء لـــدى الــــ — ـــــمستضعفين ســـــوى حبـــــر علــــى ورق[58]

وينبه القادة الوطنيين من مغبة إلقاء السلاح ويحذر الحكام المأجورين الذين ينفذون بدقة وأمانة مخططات أسيادهم الغاصبين ويهاجمهم بكل عنفوانه قائلاً:

يــــا مــــالكين علـــى الرعيـــــة أمرهـــــا — هـــــل عطفــــة مـــــنكم علـــــى الأطفـــــال

لا تبرمـــــوا أمــــــراً يكـــــون مكيــــــدة — تبنــــــى حبائلهــــــا علــــــى الإغفــــــال

مــــــاذا تــــرون بفتيــــــة طُبعــــت علـــــى — حريــــــــة الأقـــــــوال والأفعــــــــال

لـــــم يكفكــــم منهــــا إضــــاعة حقهــــا — حتـــــى عقلـــــتم عزمهــــــا بعقـــــال

الحـــــر يـــــأبى أن يبيـــــع ضــــميره — بجميـــــع مـــــا فـــــي الأرض مـــــن أمـــــوال

يرضــــى الــــدناءة كــــل نـــذل ســــاقط — إن الــــــدناءة شـــــيمة الأنـــــــذال[59]

وتقع الواقعة التي خطط لها الثوار وأحكموا رتاجها وهيأوا أسبابها عندما جرت مباراة في الملاكمة بين الملاكم الفرنسي (نيكولايدس) والملاكم الديري فريد عليوي وكان حكم المباراة تركي مقيم في دير الزور ومنظم المباراة الشاعر توفيق قنبر وعندما لاحظ الحكم تفوق الملاكم الديري انحاز إلى الفرنسي فاحتج الشاعر توفيق وما كان من الحكم إلا أن حمل الشاعر ورماه أرضاً

(57). العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور. ص 36.
(58). الهواجس . مطبعة دمشق 1954 . ص 29.
(59). ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان بدمشق 1931 ص 89 . 90.

فثارت الجماهير المحتشدة على الفرنسيين وكان الشاعر توفيق يؤجج مشاعر الجماهير بكلماته الحماسية وكانت معركة حامية ذهب ضحيتها عشرات القتلى من الفرنسيين وقد لعبت السيدة فاطمة بنت جاسم الجذمور دوراً بطولياً في المعركة عندما نثرت مسحوق الفليفلة الحمراء الحادة في عيون الجنود الفرنسيين مما هيأ للثوار الفتك بهم وتجريدهم من أسلحتهم(60)

لكن قوى الاحتلال المعززة بشتى صفوف الأسلحة فتكت بالمناضلين وروّعت الآمنين فلجأ الثوار إلى الفراتي الذي تصدى بكل رجولة إلى ممارسات المحتلين وتخاذل المسؤولين من أبناء الدير الذين طالبوه باستنكار ما حدث ونصحوه بعدم التصلب لكن الفراتي ردّ عليهم غاضباً:

يـا قـوم فليعتبـر مـن كـان معتبـراً — إن المناصـب لـم تخلـد لـذي نشـب

فربمـا تخلـد الـذكرى لـذي أدب — رقـى إلـى ذروة العليـاء وهـو صـبي

لـم يـبن مجـد ولـم تثبـت دعائمـه — إلا علـى معـدنين السـيفِ والأدب(61)

لقد رأى الفراتي ببصيرته النافذة أن المسؤولين المأجورين هم أشد خطراً من المستعمر المحتل.. هؤلاء الذين أشاعوا الفساد والرشوة والنهب والسلب في وضح النهار وأن عليه أن يفضحهم ويكشف أقنعتهم كما أن على الشعب أن يثور ضدهم وهاهو يخاطب شعبه عندما تتفاقم الأمور:

علـى مـن يقـع اللـوم — علـى مـن أيهـا النـاس

وبـاب النشـل مفتـوح — ومـا فـي البـاب حـراس

وكـل موظـف ذئـب — حديـد النـاب هرمـاس

وهـل تصـلح أذنـاب — إذا مـا أنـتن الـراس

* * *

علـى مـن يقـع اللـوم — إذا لـم يـك مسـؤول

وسـيف الظلـم مـن فـو — ق رقـاب النـاس مسـلول

وعضـو العـدل فـي الـدو — لـة مغلـول ومشـلول

ولا يمشـي لنـا حـق — إذا لـم يمـش برطيـل

وهـل يرجـى لنـا بـرء — وجسـم الشـعب مسـلول

وذيـاك الـدم الزاكـي — دم الأحـرار مطلـول(62)

ويوجه الفراتي سهامه الفتاكة إلى صدور العابثين بمصالح الشعب غير آبه بقدرتهم على الفتك به لأنه نذر نفسه خدمة لقضايا شعبه فها هو يردد بأعلى صوت محرضاً:

تمشـي المصـالح فـي أقـلام دولتنـا — مشـي الخنـافس فـي جـز مـن الصـوف

(60). مجلة العمران . العدد 39 / 40 عام 1971 من مقال إبراهيم علوان / النضال القومي لدير الزور/.

(61). ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 . ص 64.

(62). ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية 1958/1959/ المطبعة السليمية بدير الزور ص 142.

إنـي أعيـذك فـي أدنـى دوائرهـا ... مـن كـل ذي إمـرة بـالكبر موصـوف[63]

إنه صوت الفراتي.. إنها كلماته الثائرة يلقيها في وجه كل عميل ودعي للشرف والوطنية فيرددها الشعب المقهور بحماس ويتراجف الآخرون منها هلعاً ورعباً..

ويبقى الهم القومي . رغم أنه مقهور مستلب من الداخل . هو الهم الأكبر في خلد الفراتي فعندما لفحت الثورة الفلسطينية عام 1936 جلود الخانعين والمتخاذلين هب مناضلو سورية دفاعاً عن المقدسات وعن الحق العربي المغتصب وكان أول شهيد على أرض فلسطين هو من سورية وعندما يستشهد المجاهد سعيد العاص في فلسطين يقف الفراتي مؤبناً إياه:

أيلقى سلاح أم يحل حزام ... وقد طاح في الهيجاء أمس همام

سعيد حوته في فلسطين حفرة ... له طيها حتى النشور مقام

فويل المنايا كم تنوش ابن حرة ... وتسلم منها في الحياة طغام

مضيت كريماً في الجهاد وكم مضت ... من العرب في ساح الجهاد كرام

مضيت ولم تترك لنا غير لوعة ... لها بين أحناء الضلوع ضرام

ألا اذهب حميداً مثلما لاح بارق ... بجنح الدجى ثم احتواه ظلام

وإن خلوداً قد تفيأت ظله ... لعمرو أبي العلياء ليس يرام[64]

وتجيء أعوام الأربعين مثقلة بالأحداث الجسام.. في بدايتها يُفجع الفراتي بغياب فارس من فرسان السيف والقلم إنه الثائر الدكتور عبد الرحمن الشهبندر الذي قتل غيلة وغدراً فتتفجر مواجع الفراتي ويبكيه في ردهة الجامعة السورية قائلاً:

عرضت نفسك للمخاطر دوننا ... ولبثت تحمل في السجون قيودا

ناضلت يوم الغوطتين وإنه ... قد كان يوم جهادنا المشهودا

طوراً تدافع بالبراع وتارة ... بالسيف تقرع بالحديد حديدا[65]

وفي منتصفها تقصف دير الزور من الجو بآلاف القذائف نتيجة استمرار الثورة فيها فتدمر البيوت والمساجد ويقتل مئات الأطفال والشيوخ والنساء فيضطر الفراتي إلى رفع الراية البيضاء مفاوضاً الجنرال شوتيل لهدنة يتم للوطنيين من خلالها نقل القتلى والجرحى ويجنب المدينة سيل الدماء قائلاً:

رام العدو بنا الوقيعة عامداً ... وأراد ظلماً أن يصول فصالا

إن سامنا سوم العبيد فإننا ... وإباء يعربَ لم نكن أنذالا

كان الخنوع لنا كضربة لازب ... وأراد ربك أن يزول فزالا

نمشي سراعاً إن ظُلمنا للوغى ... ونخف إن طلب الوفاق عجالا

---

(63). ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية 1958/1959/ المطبعة السليمية بدير الزور ص 151.

(64). العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور . ص 57.

(65). ديوان الفراتي . الجزء الأول . ص 214.

فالحق يُدرك بالمقال وإنه ... بالسيف أقرب ما يكون منالا[66]

ويرحل الفرنسيون بعد طول جهاد مخلفاً آلاف الضحايا وآلاف المنكوبين ويتابع الفراتي مسيرته النضالية.. مسيرة ما بعد الاستقلال فلا هَمَّ لديه الآن سوى الهم القومي.. لقد وضع الفراتي يده على الجرح وطالب الحكام العرب بتحقيق حلم الجماهير حلم الثوار وهاهو يقف أمام شكري القوتلي عندما زار دير الزور قائلاً:

أشكري تدارك أمة لم يكن لها ... سوى الوحدة الكبرى على الدهر مطلب
فكافح ولا تخضع فللحق صولة ... فقبلك لم يخضع علي ومصعب
مدحتك لا أرجوك جاهاً ومنصباً ... ولي فوق هام النجم جاه ومنصب
ولكن عرتني هزة عبشمية ... حداني إليها من علا المجد يعرب
ونفس أبت إلا التحرر مذهباً ... لها في هوى علياك رأي ومذهب
فطأ هامة الجوزاء تيهاً فقد مشت ... إليك بدير الزور طي وتغلب[67]

ويوجه نداءه إلى كافة القادة العرب داعياً إلى الوحدة العربية لأنها بعث جديد على الدنيا تحيي أمة العرب:

أقادة العرب لا ماتت ضمائركم ... ولا فتئتم بنا غراً ميامينا
إن العروبة تدعوكم لوحدتها ... فحققوا ما به للحق ترجونا
فوحدة العرب تنشينا وتبعثنا ... بعثاً جديداً على الدنيا وتحيينا
إن التفرق داء معضل أبداً ... في العرب أعيا على الدهر المداوينا[68]

لهذا السبب ركز الفراتي في خطابه على الوحدة لأن الوحدة قوة والتفرق ضعف فالحدود المصطنعة التي رسمتها اتفاقية سايكس بيكو عام 1917 بين الأقطار العربية ما هي إلا أوتاد خزي وعار تصلب عليها الإرادة العربية لتبقى أمتنا العربية مجزأة متخلفة تزيدها جهالة وعداوة وتبعدها عن الحضارة والرقي والعلم والتقدم وهاهو الفراتي يعبر عن ذلك بكل الحزن الكامن فيه قائلاً:

ترقت شعوب الغرب من حيث أننا ... من العلم لا قشراً أصبنا ولا لبا
فهم أعلنوا حرباً على كل جاهل ... ونحن على أوطاننا نعلن الحربا
وهم أوضحوا بالعلم كل خفية ... وبتنا نقاسي من جهالتنا الكربا
مشينا فرادى في طريق حياتنا ... وساروا جميعاً في طريق العلا وثبا
ومن يمشي فرداً في الحياة فإنه ... يرى السهل كل السهل في سيره صعبا
بني وطني هبوا جميعاً إلى العلا ... فما خاب قبل اليوم من للعلا هبا

---

[66] . ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 154.
[67] . العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور . ص 98.
[68] . ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية 1958 /1959 . المطبعة السليمية بدير الزور ص 92/91.

ولا تقعـــــــدوا جبنـــــاً فـــــإن وراءَنـــــــا زمانـــــاً بـــــه التـــــاريخ يوســـــعنا ســـــبّا[69]

أجل.. فلو كانت الأمة العربية أمة واحدة لما تجرأ عدو على المساس بأرضنا التي هي كرامتنا..

لو كانت الوحدة قائمة لما استطاعت تركيا أن تسلب منا اللواء ولما استطاعت الصهيونية وأمريكا ودول الغرب أن تغتصب فلسطيننا ومقدساتنا..

لقد كان تشتت العرب وضعفهم وجهالتهم سبباً مباشراً في اغتصاب أراضينا وهذا ما ألمح إليه الفراتي منذ بدايات نضاله الوطني والقومي:

فذي فلسطين تبكي دماً ويبكي اللواء

على مفاخر بيعت كما تباع الإماء

الجهل حتف مميت والضعف داء عياء

والظلم داء قديم عيت به الحكماء

كن في الحياة قوياً وافعل بها ما تشاء

تكن غزيراً مهيباً تعنو لك العظماء

لم يظلمونا فتيلاً لو أننا أقوياء[70]

لقد كانت الوحدة العربية في دم الفراتي تسري لأنها كل المنى وكل الآمال فلا عجب إن كانت قلبه النابض وعينه المبصرة:

وحـــــدة العـــــرب والأمـــــاني عـــــذاب هـــــي كـــــل المنـــــى وكـــــل المـــــراد

هـــــي بالقلـــــب فـــــي الســـــويداء منـــــه وهـــــي بـــــالعين فـــــي مكـــــان الســـــواد[71]

ويتحقق بعض من حلم الفراتي عندما تقام أول وحدة عربية في عصرنا الحديث جمعت سورية ومصر برئاسة جمال عبد الناصر سنة 1958 فيحتضن الفراتي علم الوحدة باكياً من الفرح مردداً:

إذا العلـــــم الخفـــــاق رف علـــــى الـــــذرا فصـــــفق لمجـــــد العـــــرب تصـــــفيق نشـــــوان

ولا تحتفـــــل فـــــي كـــــل شـــــرق ومغـــــرب بمجـــــد علـــــى الـــــدنيا ســـــوى مجـــــد عـــــدنان

ومـــــن يـــــبن صـــــرحاً للعروبـــــة عاليـــــاً فللوحـــــدة الكبـــــرى /جمـــــال/ هـــــو البـــــاني

أرى النيـــــل صـــــنواً للفـــــرات فهاهمـــــا بـــــدوح العلـــــى إلفـــــان يعتنقـــــان[72]

وكان الفراتي يرى في هذه الوحدة النواة الحقيقية لوحدة عربية شاملة فهاهو يردد على مسامع عبد الناصر مهنئاً:

يابـــــاني الوحـــــدة الصـــــغرى ومحكمهـــــا نرجـــــوك للوحـــــدة الكبـــــرى لتعليهـــــا

إن الرئاســـــة لمـــــا ازينـــــت وســـــعت إليـــــك مشـــــتاقة جئنـــــا نهنيهـــــا[73]

ويشمخ الفراتي بالوحدة عندما وضعت في مقدمة اهتماماتها قضية تحرير فلسطين العربية من رجس الصهاينة وكان يأبى

[69]. ديوان الفراتي . مطبعة بابيل إخوان . دمشق 1931 ص 118.

[70]. ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية 1958/ 1959 . المطبعة السليمية بدير الزور ص 103.

[71]. العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور ص 60.

[72]. العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور ص 49 . 50.

[73]. ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية . 1958 /1959/ المطبعة السليمية بدير الزور ص 107.

التقسيم ويرفض إعطاء شبر واحد من أرض فلسطين للصهاينة الغزاة وأن على أمة العرب أن تواجه التحدي بالتحدي فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة:

تأمل فغير الشر لا يدفع الشرا ... فلا تك بالأحلام ويحك مغترا

ومن لم يكن ذئباً يحدد نابه ... يكن طعمة الذؤبان إن صال أو فرّا

سرت تبتغي أرض المعاد بزعمها ... مخانيث (بلفور) فما أشأم المسرى

فأنى لشعب عاش في الذل دهره ... ليغلب شعباً نابهاً غالب الدهرا

فلا وأبي صهيون لابد أننا ... سنجعلها يوماً لأشلائهم قبرا

أنسلم من أرض العروبة قطعة ... مقدسة لأشباه حاييم أو عزرا

فلسنا إذن من عبد شمس وهاشم ... إذا لم ندع فيها أناملهم صفرا[74]

وينتقل الفراتي بهمه القومي والوطني من مشرق الوطن العربي إلى مغربه يناشد الحكام العرب أن يطلقوا عنان شعبهم المكبل ليدافع عن شرف الأمة العربية وكرامتها فأعداء الأمة العربية لا يراعون حرمة ولا يحفظون ذمة والأخبار تنبئ كل يوم عن الضحايا من الشيوخ والنساء والأطفال وهذه المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد تستغيث من الجزائر فقد صنع فيها الفرنسيون ما يخجل الإنسانية والشرف العربي والإسلامي..

لقد ناشد الفراتي كل العرب والمسلمين لأن يهبوا لنجدة شعبنا في الجزائر بالمال والسلاح والرجال لتستمر الثورة حتى جلاء الغاصبين:

عرب المغرب تدعو إخوة ... في ربوع الشرق تأبى أن تضاما

وهي تدعوكم إلى نصرتها ... لتوالي زحفها عاماً فعاما

فأعينوها بما استطعتم فقد ... يسعف المال اليتامى والأيامى

ففرنسا لا تراعي حرمة ... لضعيف لا ولم ترع الذماما

جردت /بوحيرداً/ من بردها ... مثلما جردت من الغمد الحساما

ومضت تروي الظما من دمها ... وتذيب الجلد بالكي انتقاما[75]

هذا هو الفراتي الشاعر الثائر لم يرتض لشعبه الخنوع أو الجمود يوماً هذا هو الفراتي المناضل الذي قارع الأعداء الغاصبين بأمضى سلاح ألا وهو سلاح الكلمة الصادقة النابعة من قلب آمن بالثورة قولاً وعملاً فكان لكلماته دوي كانفجار ودمار كزلزال فكان شعره سبب كل مصائبه ومحنه وتشرده وفقره وكان بنفس الوقت سبب كل ثورة على الغاصبين والحكام المأجورين:

فكم علا لي صوت في الكفاح وكم ... قارعت كل خبيث النفس طماعِ

وكم تكهرب جو من سنا أدبي ... وأيقظت صرختي الغافين بالقاعِ[76]

(74). العواصف . مطبعة الفرات بدير الزور . ص 51.

(75). ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية . 1958 / 1959 . المطبعة السليمية بدير الزور ص 108.

(76). ديوان الفراتي . الجزء الأول . الطبعة الثانية . 1958 / 1959 . المطبعة السليمية بدير الزور ص 83.

شاعر عشق الحرية الحقة التي تنشدها روحه الأبية وتتشهاها نفوس الثائرين وهو يعرف والتاريخ يشهد بأن الصحراء العربية هي مهد الثورات وملتقى الحضارات ومهبط الديانات لذلك كان يردد دائماً مفاخراً:

إنـــــي أحـــب بــــلادي جـــد عـــــامرة | **كمـــا أحـــب حـــداء العـــيس مـــن روحـــي**

فـــالحر فـــي البيـــد ضـــوء الـــنجم يرشـــده | **والعبـــد فـــي القصـــر يعشـــو للمصـــابيح**

مـــا فـــاح يومـــاً شـــذا حريـــة أبـــداً | **إلا مـــن الزنـــد والقيصـــوم والشـــيح**[77]

هذا هو الشاعر الذي كرّمه اتحاد الكتاب العرب عام 1976 قبل وفاته بعامين وفي العام نفسه كرّمه القائد المناضل حافظ الأسد ومنحه راتباً تقاعدياً استثنائياً بموجب المرسوم 1048 تاريخ 1976/6/15 وكان آخر ما قاله الفراتي: ثلاثة أبيات من الشعر أرسلها برقية شكر ومحبة للقائد المناضل حافظ الأسد عرفاناً بالجميل:

أزف أخلـــــص شـــــكر لا مـــــراء بـــــه | **إلـــى الـــرئيس المفـــدى حـــافظ الأســـد**

أحييـــت بـــالعطف آمـــالي الجســـام ومـــا | **إن كنـــتُ آمـــل عطفـــاً قبـــلُ مـــن أحـــد**

لـــولا أخـــلاءُ باســـمي نوهـــوا فلهـــم | **منـــي الثنـــاءُ كعـــرف الطيـــب للأبـــد**[78]

فكم هي عظيمة متواضعة نفوس العباقرة وكم هي شاقة طويلة دروب حياتهم ما إن يقطعوا درباً حتى يغيبهم القدر في متاهاته الموحشة وظلمائه المرعبة فيخرجون إما عبرة مهراقة أو ذكرى أليمة..

عاش الفراتي قرناً كاملاً من الزمن وهو في صراع أليم مع عاديات الزمان وصروف الأيام ما انقطع يوماً عن النضال تتقاذفه الهموم بين مخالب اليأس وأنياب الغدر وأظفار الخسة والدناءة وخرج من الحياة بعد طول نضال عبرة مهراقة وذكرى أليمة..

إنها حياة العظماء الحقيقيين الذين سطروا بجهادهم صفحاتٍ مشرقة في سفر النضال..

لم يتملق أحداً ولم يتكسب بشعره ولم يرغب في حياته الطويلة بجاه أو منصب.. عاش فقيراً معدماً ولا عجب لفاقته فهو القائل:

قضـــــيت عمـــــــري كلـــــــه | **بـــــــين الـــــــدفاتر والمحـــــــابر**

حســـــبي بـــــأني شـــــاعر | **والشـــــعر مفخـــــرة المفـــــاخر**

طَرِبـــــاً أغـــــرد بلـــــبلاً | **لا بومـــــة بـــــين المقـــــابر**

والشـــعر مثـــل الزهـــر فـــي | **أنـــــف الزمـــــان شـــــذاه عـــــاطر**

يبقـــــى علـــــى مـــــر الزمـــــان | **وينطـــــوي عطـــــر الأزاهـــــر**

لا تعجـــــبنَّ لفـــــاقتي | **أبـــــداً فجـــــد الشـــــعر عـــــاثر**

إن مـــــت تبكينـــــي النهـــــى | **حينـــــاً وأعـــــواد المنـــــابر**[79]

أجل يا أبا القاسم بكتك النهى وستبكيك دائماً وأبداً أعواد المقابر.. لقد قلت فأجدت، وقاتلت فأصميت، وهجوت فوضعت،

---

[77]. ديوان الفراتي. الجزء الأول. الطبعة الثانية. 1958 / 1959. المطبعة السليمية بدير الزور ص 145.

[78]. مقابلة مع الفراتي مسجلة.

[79]. الهواجس. مطبعة دمشق 1954 ص 86. 87.

ومدحت فرفعت..

كم نحن بحاجة إليك الآن لترى بأم عينيك ما يعجز اللسان عن وصفه.

هذا غيض من فيض شاعرنا الكبير، وهذه محاولة ولي العذر إن لم تنصفه، وهي بطاقة وفاء إلى روح والدي صديق الفراتي ورفيق نضاله وزميله في التعليم ممن شمله قرار الفصل عام 1924.

والله من وراء القصد.

إعداد: محمد رشيد الرويلي- سورية

□□

كتاب (آداب للناشئين)

نافذة على تجربة كتابة الأطفال

استوقفني هذا الكتاب المشتمل على باقة من قصص الأطفال كتبها الصغار للصغار، ويمكن من خلاله أن نطلَّ على المخزون الشعوري، والعقلي لأطفالنا في الوقت الراهن، ويمكن أيضاً أن نناقش مسألة كتابة الطفل للطفل هل هي تنويع ضمن سياق الأدب الطفلي؟ أم هي بديل لكتابة الكبار للصغار التي يتهمها بعض النقاد بعدم القدرة على السبر الحقيقي لعالم الطفل من جهة، وبفرض الوصاية على ذهنه وشعوره من جهة أخرى.

يضم الكتاب ستاً وثلاثين قصة يمكن تصنيفها في المحاور التالية:

1 . ***المحور الاجتماعي:*** *طغى هذا المحور في حجمه على سائر المحاور، وقد دارت أغلب القصص فيه حول موضوعات: اليتم أو كفاح الأمهات أو مشكلة الغنى والفقر أو الإصرار على الأمل أو انحراف السلوك الذي ينعكس على الأسرة. وتفوح من هذه القصص روائح الواقع، ولاسيما رائحة المرارة، ويبدو أن الأطفال الكتّاب عايشوا قصصهم قبل أن ينقلوها إلى الورق إمَّا في أسرهم، وإما في أسر قريبة منهم كأسر الأصدقاء والأقارب، أما أساليب القص، فكانت متقاربة تغلب عليها صفة الإخبار مع ميل واضح إلى ربط الحلول بالأخلاق والدين. في قصة (الانحراف) للطفل: سلطان عبد الرحمن (12 سنة) يأتي رب الأسرة مخموراً ذات ليلة، فتخاف الأسرة منه، وتهرب إلى الغرفة الثانية، لكنه يكسر الباب، ويضرب الأم والأولاد جميعاً، وفي الصباح الباكر تغادر الأم مع أبنائها إلى بيت والدها في القرية المجاورة، لكنَّ ذلك لم يكن كافياً لردع الأب إذ إنه حتى بعد أن يجد عملاً في البلدية، ثم في المواصلات، يتابع السُّكر إلى أن يقوم مديره في العمل بإصلاحه داعياً إياه إلى قراءة القرآن وترك رفاق السوء.*

وبعض القصص في هذا المحور يأخذ طابع الحكاية المحفوظة.. أي أن الطفل يعيد صياغة حكاية حفظها أو يؤلف ما يشبهها، وتتجه الحكاية في الحالتين إلى إبراز حكمة أو مقولة نافعة في المجال الاجتماعي كقصة (الغني والفقير) للطفلة: إيمان عبد الله (11 سنة)، ففي قديم الزمان كان هناك ولدان فقير وغني، وكان الفقير مؤدباً شاكراً لربه بينما كان الغني متكبراً بماله، وذات يوم أفلست عائلة الولد الغني، فتغيرت طباعه، وصار صديقاً للفقير بعد ما عرف أنه ليس من فرقٍ بين الفقراء والأغنياء

2 . ***محور البيئة:*** *يضم ثلاث قصص فقط هي: (عائلة كيس النايلون)، (موعد مع الصداقة)، (الحياة)، ولكنها . رغم قلتها . تمثل فاتحة للوعي البيئي عند الأطفال، وهو من حصيلة التوجيه الذي تبثه المدارس ووسائل الإعلام، وبينما تبدو قصة (الحياة) توثيقاً لحادثة حقيقية يصاب فيها طفلان بالاحمرار والحمى بعد اغتسالهما بماء ملوث بالنفط، نجد أن قصة (موعد مع الصداقة) تستند إلى التأليف والقص على ألسنة الحيوانات، فالجمل يبكي من السيارة التي حلت مكانه، ولوثت البيئة رغم مزاياها التي لا تتوفر فيه، والعصفور يشكو من الطائرات التي لوثت الهواء، والسمكة قتلها تسرُّبُ النفط من الناقلات. أما القصة التي تستحق الاحتفاء في هذا المحور، فهي (عائلة كيس النايلون) للطفل: علي عبد الله علي (11 سنة)، ولعلها أنضج القصص فناً ومضموناً في الكتاب كله، ففيها أربعة من أكياس النايلون: (أسود، بني، أزرق، وردي) تربط بينهما رابطة الأخوة، ويتحدث كل منهما بلسانه عما جرى معه، وكيف استعمله الإنسان في تلويث البيئة بعد أن أفرغه من محتوياته باستثناء الكيس الوردي الذي رافق إلى النزهة عائلة تحب النظافة، فبعد أن انتهوا من طعامهم حمله أحد أفراد الأسرة، وألقاه في سلة المهملات.*

ونجاح الأسلوب في هذه القصة لا يستند إلى تشخيص الأكياس فقط، وإنما يستند أيضاً إلى لغة القص الرشيقة القادرة على نقل الأجواء المتنوعة.. حتى إن القصة تبدو مؤلفة من أربع لوحات هي قصة كلِّ كيس على حدة، وهذه اللوحة مختلفة فيما

بينها، لكنها منسجمة في سياق النص.

3 . **محور الحيوان:** ليست قصص هذا المحور كثيرة قياساً إلى ما يشاع عن الطفل من اهتمام زائد بالحيوان، فهي تقارب ضعف عدد القصص في المحور السابق، وبعضها ترددتُ في تصنيفه تحت هذا العنوان، لأن هدف القصة فيه يأبى الانضواء تحت هوية واحدة بشكل قاطع، وأستطيع أن أقسم هذه القصص إلى ثلاثة أقسام:

أ . **قصص تصوّر جوانب من عالم الحيوان كبيئته**، وأحلامه، ورغباته . كما يراها الكاتب الصغير . ولا تخلو من حكمة نافعة كقصة (حديقة الحيوانات)، وهي بقلم الطفلة: مريم راشد (12 سنة)، وفيها ينقلب الوضع في حديقة الحيوان، فالديك ملَّ من الأرض، فذهب ليعيش في الماء، والأخطبوط ذهب إلى الأرض بدلاً من الماء، والقطة رقدت على البيض، والفيل ركب فوق الشجرة، لكنَّ الحيوانات تكتشف سريعاً عدم الانسجام بينها وبين ما قامت به من تبديل، فيعود كل منها إلى بيئته.

ب . **قصص تصوِّر علاقة الإنسان بالحيوان**، كما في قصة (القرد) للطفلة: سعاد علي سالم، وعمرها (12 سنة)، فميمي أحبت القرد الذي اشترته، ولم تبخل بإطعامه الموز والكعك، غير أنَّ أمها تطلب منها أن تبيعه، ولأنها لا تستطيع أن تعصي أوامر أمها تحزن كثيراً. فيقول القرد مشفقاً عليها: سأذهب إلى حديقة الحيوانات، وأنت تعالي إلى زيارتي كل يوم.

ج . **قصص ليس الحيوان فيها أكثر من وسيلة لإبراز النصائح وقيم الخير والشر:** قصة (النحلة والعنكبوت الشريرة) للطفلة: مريم مراد محمد (11سنة)، في هذه القصة نجد عنكبوتة اعتادت الشر، وهي تنصب مصيدة، فتقع فيها النحلة الجميلة (نورة)، تتمادى العنكبوتة بالضحك ابتهاجاً بالوليمة التي ستملأ بها معدتها، لكنَّ النحلة الثانية (نبيلة) تتمكن من إنقاذ صديقتها.

4 . **المحور العلمي:** ولم أعثر فيه إلا على قصة يتيمة تحت عنوان: (حبات الأرز) كتبتها الطفلة: أسماء عيسى حارب (12 سنة). تتضمن القصة تجربة علمية تقوم بها شمسة إذ أنها تُقرِّب الملعقة من حبات الأرز أمام صديقاتها، فتندهش الصديقات لأن الحبات تبدأ بالقفز نحو الملعقة، وبعد ذلك بفترة قصيرة تتطاير الحبات في اتجاهات مختلفة، تسأل الصديقات عن سر ما جرى، فتخبرهن شمسة مع ضحكة حلوة من ضحكاتها بأنها شحنت الملعقة البلاستيكية بالإلكترونات عن طريق دعكها بقطعة صوف، لذا اندفعت حبات الأرز إليها، ولما انتقلت الشحنات من المعلقة إلى الحبات تطايرت برشاقة.

5 . **المحوران الوطني والقومي:** والقصص في هذين المحورين المتقاربين قليلة العدد أيضاً، ربما لتضاؤل الاهتمام بهما تربوياً في بعض البلدان العربية، وربما لأن القيم المتعلقة بهما المبثوثة في الكتب المدرسية وأقنية الإعلام، وعلى رأسها الفضائيات تأتي . في الأغلب . بطريقة فجة مباشرة، فتثمر . على عكس المرجوِّ منها . تنفيراً لا ترغيباً. من القصص الوطنية: (حب الوطن) للطفلة: أريج محمد حمدون (11سنة)، فأحمد طفل ينشأ في بيئة بدوية خالية من المدارس، لكنه مع رعيه للإبل والماعز يتعلم القراءة والكتابة على يد معلم خاص، ويشتعل فيه طموح العلم، فيرسله أبوه إلى المدينة، ومازال يرقى درجات المعرفة حتى ينال شهادة الطب، غير أنه لا ينسى وطنه الأول (قريته)، بل يرجع ليعمل فيها ويصبح رجلاً مرموقاً محبوباً.

ومن القصص القومية: (القلب الجريح) بقلم الطفلة: عهد هشام محمود أحمد عودة (12 سنة)، وهي الوحيدة في طابعها القومي، لكنها تترك في القارئ أثراً عاطفياً نافذاً، فالكاتبة الصغيرة تروي مشكلة الأرض المحتلة التي باتت معروفة من خلال طفلة بائسة، عمرها ست سنوات هي فلسطين ذاتها. تكبر الطفلة، وتتزوج، وتقاتل في أجواء الاحتلال، وكما بدأت (عهد) قصتها بطفلة تنهيها بطفلين يشهدان حرق أمهما فلسطين، وتترسب فيهما كل آلام الماضي التي مرت بها.

6 . **بقيت محاور أخرى من أهمها:** المحور الخيالي، وفيه قصة وحيدة شائقة هي: (الصفارة العجيبة) للطفلة: سارة عبد الهادي (10 سنوات). والمحور التأملي، وهو لا يستحق هذا الاسم إلا مع بعض التساهل في مفهوم التأمل، وفيه قصتان: (حكايات عن البحر) للطفلة: سارة أحمد حسن خطيب (11سنة) و(أولاد جارتنا) للطفل: محمد سيف (11سنة).

ملاحظات:

* من الواضح أن آلام الحاضر تطغي بأمواجها السود على قلوب الأطفال، فتخطف منهم طفولتهم، وأحلامهم، وقد ظهر ذلك في

غزارة القصص الاجتماعية على حساب قصص الخيال والأحلام.

* قد يكون للثقافة الإعلامية التي يتلقاها الطفل من خلال التلفاز أولاً، وما يتدفق فيه من مسلسلات اجتماعية أثر كبير في التوجه السابق.. أي أن ثقافة الكبار تمارس في هذا الأمر وصاية غير مباشرة على ثقافة الصغار.

* من المدهش كثرة عدد الكاتبات بالنسبة إلى عدد الكتّاب: (26 طفلة . 10 أطفال)، في حين نجد أن المعادلة مقلوبة في أدب الكبار، فهل هذا يرجع إلى التسامح الاجتماعي مع طفلة تمسك بالقلم بينما يُكْسَر قلمها عندما تكبر؟ أم أن واقعنا الاجتماعي العربي يشهد تطوراً حقيقياً، وهذه علامة من علاماته؟

* لم تظهر .كما كنتُ أتوقع .طزاجة أساليب الصغار وعفويتها إلا في نطاق محدود، ولهذا تفسيران: إما أن القصص خضعت للتنقيح والتعديل قبل نشرها، وإما أن الأطفال يكتبون تحت هيمنة ما قرؤوه من قصص طفلية كتبها الكبار.. حتى إن الأمر قد يصل إلى حد التقليد والانتحال غير الواعي، فقد لاحظتُ مثلاً أن قصة: (المزرعة والدجاجة) للطفلة: فاطمة سالم خلف هي إعادة مشوهة لإحدى قصص الكاتب الفرنسي: مارسيل إيمي. وقد يكون من الأصوب أن نقول: إن العاملين السابقين يؤثران معاً في هذه المسألة.

* من السهل بعد ما سبق إطلاق حكم متسرع بأن هذه التجربة ليست على قدر كبير من الأهمية في كشف عالم الطفل وقدراته الإبداعية، وليست أكثر من تنويع باهت ضمن مسار الأدب الطفلي، لكنَّ الموضوعية تقتضي أن ننتظر تجارب أخرى قد يتحرر فيها الأطفال من سطوة الكبار، فتظهر عندئذ لأدبهم نكهته المميزة، ويخطفنا إلى عوالمه العجيبة الفريدة.

نجيب كيالي - سورية

❑❑

قراءة في مجموعة (الطبل المثقوب)

النقد . قراءة. وبقدر ما تكون هذه القراءة صحيحة ودقيقة وعميقة، استطاع القارئ الناقد، تحديد القيم التي ينبض بها العمل الأدبي. وقد لا نصل إلى هذه القراءة . الصحيحة والدقيقة والشفافة، من خلال فكر واحد . أي قارئ واحد. بل أرى أننا بحاجة إلى أكثر من قارئ وأكثر من رؤية، تشترك جميعها في الكشف عن القيم التي تعبر عنها السطور وما يكمن بين السطور وما توحي به ما بين السطور. أي أننا نأمل أن يكون هناك حوار بين رؤى ومفاهيم مختلفة تحيط العمل الإبداعي من كل جانب وتغوص في أعماقه. وإذا كان لكل عمل إبداعي مرتكزات أساسية ونقاط انطلاق، فإنني أرى أن النقطة الأساسية لأية قراءة، تبدأ من تحديد الفكرة الأساسية التي حرَّكت العمل ودفعت الأديب إلى إنتاجه. فإذا استطاع القارئ أن يدرك الفكرة الأساسية الكامنة خلف العمل الإبداعي ويحدد جوهرها، يكون قد قطع شوطاً كبيراً إن لم نقل الشوط الأهم في استكمال قراءته. ثم نأتي على ما يمكن أن أسميه (بالرتوش). أي ما يمكن أن نتجاذب حوله أطراف الحديث، ويدخل في إطار الذوق والمزاج، . حول الأسلوب وملحقاته، وما يمكن أن يكون ميزات ذاتية، تختلف من كاتب إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر. وابدأ قراءتي لنجيب كيالي بمجموعته القصصية الأولى الصادرة عام 1992 بعنوان (الطبل المثقوب) بدءاً من تحديد الفكرة الأساسية التي تكمن خلف العمل الأدبي ودوافعها التربوية.

تضم هذه المجموعة إحدى عشرة قصة، ونبدأ بالقصة الأولى التي عنونها الكاتب بـ(النساجة الصغيرة) . يطرح فيها موضوع الخطوات الأولى التي بدأها الطفل في حياته العملية . حتّى لو كان ذلك في إطار الفن أو اللعب أو إنجاز عمل من الأعمال. ويسلّط الكاتب الضوء على المحاولات المتعددة التي تقوم بها طفلة صغيرة من أجل اكتمال عملها.

ففي كل مرة تكتشف عيباً، أو نقصاً في عملها، تقوم بإصلاحه وتلافيه.؟. وبتقديري. فإن الفكرة مهمة جداً، إذ أن الكاتب

يحاول أن يغرس في روح الطفل تلك النظرة النقدية العفوية الهادفة والمشجعة على التطور. فحتى الكبار، عندما ينجزون عملاً ما، يعتقدون بأنهم وصلوا إلى حدود الكمال من المرة الأولى، بما في ذلك بعضُ الأدباء والكتّاب. وقد رأيت في هذه القصة مثلاً واضحاً يدعونا إلى تنمية المشاعر والأحاسيس النقدية تجاه ما ننجزه من أعمال، مهما كان نوع هذا العمل، وخاصة في مجال الإبداع والفن. وقد يقول قائل إننا في هذه القصة، أمام طفلة مبتدئة عديمة الخبرة.. وأخطاؤها كثيرة... أو أنها لم تكن دقيقة في تهيئة عناصر عملها، ولم تكتمل تجربتها... وهذا صحيح... ولكنّ ما يهمنا هنا أن الطفلة تتميز بروح رياضية ونظرة نقدية تمكنها من التغلّب على أخطائها من أجل الارتقاء والتطور إلى الأفضل. وهذا ما نتمناه وما نحتاج إليه. منهجاً للكبير والصغير. وفي قصة (الطبل المثقوب) التي تحمل عنوان المجموعة، أرى أيضاً فكرة هامة، تحكي عن حدوث خطأ ما في الواقع المعيش. وهو ثقب في طبل ريمو. فمن ذا الذي ارتكب هذا الخطأ عطّل صاحبه عن العزف؟؟ وهذا يحدث في عالم الصغار والكبار. فكيف يمكن الوصول إلى (الجاني) إذا صحّ التعبير..؟ وما هو دور الشجاعة والصدق في هذا المجال، للكشف عن الخطأ ومسببه؟ تؤكد هذه القصة أولاً، مدى حب الكائنات للموسيقا وتعلقهم بها... وأهمية الموسيقا في حياة الكائنات، إلى جانب المحاولات التي تجري في البحث عن الجاني. المخطئ، من ناحية، وإصلاح الخطأ من ناحية أخرى. فحتى الحمار يحب الموسيقا. كما جاء في هذه القصة. لأنها تجعله يتحمل القسوة. وحين لا يسمعها من قبل ريمو أو غيره، يحاول أن يغني فيضربونه (من وجهة نظري أرى لا حاجة لكلمة يضربونه... فلكل موسيقاه الخاصة التي ترضيه ولا ترضي غيره)... والمهم هنا في هذه القصة، يكمن في الموقف الشجاع المتمثل باعتراف البطة بخطئها غير المقصود في ثقب الطبل. والخطأ غير المقصود شائع بين الأطفال وبين الكبار أيضاً. وكما توحي أحداث القصة، فالاعتراف الصادق الشجاع، يؤدي بالطبع إلى حل المشكلة وإصلاح الخطأ. وهذا ما نرجو غرسه في نفوس الأطفال. ثمّ نقف أمام ردود فعل ريمو صاحب الطبل، وهو يستمع إلى مواساة حيوانات الغابة، ومن ثمّ اتفاق الحيوانات على تكليف البلبل بالغناء لريمو ريثما يستطيعون إصلاح الطبل. وهنا أقف بحذر أمام هذه القفلة لأنني لم أستملح ربط الموسيقا بعبارة تكليف. فالبلابل تغنّي دون تكليف، أو هذا ما نتمناه ونؤكده. وأسأل هنا أيضاً: هل ريمو. لا يستمع إلى غناء وموسيقا الآخرين، إلا عندما يتعطل طبله؟؟. فلو استبدلنا عبارة التكليف. على سبيل المثال. بعبارة: (سيُسمعنا البلبل ألحانه الجميلة بينما نحن نقوم بإصلاح الطبل، تأكيداً من الكاتب على أهمية تمسكه بمبادئ العمل الجماعي في إصلاح الخطأ).

في قصة (القناع) نتوقف أيضاً أمام فكرة لا يستهان بها، تصوّر تكوّن الخبرة الحياتية لدى الطفل وإمكانية الاستفادة من هذه الخبرة. فالطفل أشرف قد استفاد من خبرته السابقة. ولن يُلدغ من جحر مرتين. وقد أحجم عن تكرار الأخطاء التي سببت له ضرراً ومنها المتفجرات التي يعبث بها الأطفال. وهذه لفتة مهمة من قبل الكاتب. وموضوع الاستفادة من الأخطاء فكرة تهمّ الصغير والكبير... وعلينا تأكيدها في حقل تربيتنا للطفل. وهذا ما يعمل به ويسعى إليه الكاتب. وهنا نأتي إلى فكرة أخرى أعتقد أنها هامة أيضاً، تعكس الضوء على الطاقة التي يملكها الطفل في بحثه عن ساحة للعب، يروي بها جانباً من جوانب حياته. فكما نؤكد ضرورة وأهمية العلم، يؤكد علماء التربية ضرورة وأهمية اللعب في حياة الكائنات الحية، وبخاصة في حياة الأطفال. فاللعب يكسب الأطفال خبرة ومعرفة ويوسع من أفقهم ومداركهم، ويساهم في إخصاب روحهم الجماعية وتنميتها. وفي هذه القصة نجد الطفل يتعلم عن طريق التجريب، مستخدماً قدراته الذاتية في اختيار وخوض مجالات جديدة، لإشباع هذا الجانب المهم في حياته، حيث ترصد هذه القصة تنامي الخبرة عن طريق التجريب في اختيار طرق جديدة، يكتشف عيوبها وأخطارها... وهذا ما حدث أيضاً مع النساجة الصغيرة.. فنرى في هذه القصة الطفل يشتري قناعاً يخيف قطته وإخوته. فما هي الآثار المترتبة على هذا الفعل؟؟ يخبرنا الكاتب في ختام هذه القصة بما جرى في هذا المقطع: (وثبتْ شامة. القطة. من حضن الأم وخطفت القناع، فتأرجح في الهواء، ثمّ سقط. عندئذ خرج الديكُ من خمّه، فدار حول الأسرة وقال ظننته وحشاً.. ثمّ أمسك أشرف القناع ورماه في الزبالة قبل أن يبتلّ ويصبغ ماء البركة بألوانه.

ونتوقف عند قصة (شجرة الجوز) لنتعرف إلى الطفل زغلول الذي آلمه قرار أبيه بقطع هذه الشجرة التي تشكل جزءاً من وجدانه وذاكرته. وتعبر هذه القصة عن محاولات الإنسان. العفوية والمجسدة في الطفل زغلول، للوقوف في وجه ما تلاقيه الطبيعة من تخريب مع تقدم الحياة. ونقصد هنا الإنسان الذي لم يتلوث بعد بهموم الحياة، كزغلول، في مواجهة الوالد. الأب، الذي يمثل العجز أمام الظروف الحياتية التي دفعته لقطع الشجرة الوحيدة في منزله، أمام المتطلبات، ويسلط الكاتب الضوء على الفعل الذي يقوم به الطفل من أجل مساعدة الشجرة على الاستمرار، استناداً إلى خبرته البسيطة التي جمعها من دراسته في المدرسة، فيأخذ غصناً طرياً من الشجرة ويغرسه في تنكة أو أصيص، ليقوم بنقله إلى المكان المناسب. وهنا يضعنا الكاتب أمام

مسؤوليتنا الإنسانية لإيجاد الحل المناسب الذي يتمناه الطفل ونتمناه جميعاً. كيف نصون ونحمي الشجرة التي تلّبي جانباً مهماً في ذات الطفل . أي المستقبل، إذا كنا نؤمن بالمستقبل. فالشجرة (دوحة) العصافير . على أقل تقدير. ويطرق الكاتب في هذه المجموعة موضوعاً آخر، أو فكرة، أخرى يعالج فيها موضوع الفن (الرسم) الذي كان يخيف زكوان. ويحاول الكاتب تمهيد الطريق للطفل وتشجيعه على الرسم. فإذا كنت أيها الطفل لا تعرف الرسم فحاول أن تتعلم. وهنا تكمن نقطة الارتكاز في العملية التربوية. وقد عبرتُ عن هذه النقطة في قصيدة أشجّع فيها الطفل على المحاولة للتغلب على الضعف فقلت:

لا تقل لا أستطيعْ

لا تقل هذا محالْ

إن تقل هذا تضيعْ

كغريق في الرمالْ

ونحاول في مثل هذه المواضيع تنمية روح التحدي لدى الطفل للتغلب على ضعفه. ففي نهاية هذا القصة نرى زكوان وقد تخلص من خوفه وحزنه (لأنه لا يعرف الرسم) وانتقل إلى تفحص (اللوحة) وتأمل ما تحتاجه من عناصر للاكتمال. ففي نهاية هذه القصة يُنجز زكوان الصورة ويعترف معلم الرسم بأن زكوان قد أنجز عملاً يعتبره بداية حسنة في طريق الفن. وهذا يعني أن زكوان قد وضع قدميه في حقل الرسم بصورة صحيحة. أي أنه تحرر من الخوف، وهذه نقطة مهمة في عالم التربية والأدب. فالخوف يكبل الإنسان ويخنق قدراته. وأود هنا التوقف أمام عنصر يتكرر في قصص هذه المجموعة وهو الحيوان. ففي هذه القصة نجد الديك، وفي قصة (القناع) نجد القطة...الخ، والديك والقطة عناصر . شخصيات من الخيال... أو لعلها عناصر اعتبارية في قصة تحمل طابعاً واقعياً واضحاً. وأنا لست مع مثل هذه الاستخدامات الدائمة للحيوان في كل عمل نقدمه للأطفال. فالحيوان حاضر في أدب نجيب كيالي دائماً، حتّى في القصص ذات الطابع الواقعي. وأعتقد أن الأديب قادر على التعبير عن أفكاره دون الاستعانة بالحيوان أو الاتكاء عليه بصورة دائمة. ألا نستطيع التعبير عن أفكارنا في الأدب الطفلي إلا إذا استعنا بالحيوانات؟؟ وهنا، لا أخطئ إنما أتحدث عن رأيي غير الملزم. وأنا لست ضد استخدام الحيوان، ولكنني لا أراه مناسباً في كل عمل. وأرى أنه علينا أن نخفف قليلاً من هذا الاستخدام الطاغي للحيوان في أدب الأطفال. فأحياناً نرى الحيوانات، عند بعض الكتاب تتصرف كأذكى الكائنات وأوعاها، وعلى درجة رفيعة من الأخلاق والمسؤولية. وأود هنا أن ألفت الانتباه إلى موضوع منطق الشخصية، الذي يجب أن نأخذه بعين الاعتبار. فلكل كائن منطق ينطلق من طبيعته وأهدافه وموقفه. فأحياناً يحمل الكاتب أبطاله أكثر ممّا يتحملون. وقد يكون هذا الموضوع من المواضيع الشائكة المتصلة بأحاسيس الكاتب وتجربته ومستواه الفكري وأهدافه التربوية. فعلوم الأدب تؤكد أن لكل شخصية منطقاً وقدرة، ترتبط بمقاييس علم النفس، وما يوحي به الوزن النوعي لهذه الشخصية أو تلك. وأذكّر بأن الأب لا ينبع ولا يسير من بوابة ذوق واحد أو رأي واحد. وأنا هنا ألفت أو أطرح رأياً ينبع من رؤيتي الخاصة للحياة والأدب.

انتقل إلى قصة أخرى بعنوان (شراء القمر) فنقرأ خاتمة هذه القصة: (غطَّتْ بسمة القمر وجهه وقال: (لا أستطيع يا صديقي. لكي أكون قمراً، يجب أن أظل في السماء) رداً على طلب الصبي الذي يريد أن يأخذ القمر معه إلى المنزل. وفي تقديري أن هذه الجملة كبيرة جداً في معناها المجازي والأدبي. وأنا من أنصار المحسوس في أدب الأطفال.. ولكنني لا أرى عيباً في استخدام مثل هذه العبارات المجازية. فما هي الفكرة الأساسية التي تقف خلف هذا العمل. هل تحدثنا عن أحلام الأطفال الأغبياء، الذين لا يحلمون إلا بأحلام سوبرمانية؟؟. أعتقد بأن هذه القصة غارقة في الخيال. فللخيال أعماق وآفاق كالبحر والسماء.. ونأمل أن لا نعمّق كثيراً في الخيال، لكي لا نجنح إلى السراب، ولا نفقد الإحساس تحت الضغط العالي للأعماق. فالأحداث كلها سوبر خيالية. فلماذا لا نوازن بين الواقع والخيال كما في قصة النساجة الصغيرة أو (شجرة الجوز) مثلاً. ففي مثل هذه القصص تنبض الحياة بقضاياها الحارة الدافئة، بينما تخف هذه الحرارة في بعض القصص، وأحياناً تصل إلى درجة التجمد. وأتساءل هنا: ألا يمكن استخدام تلك العبارة التي قالها القمر في معنى سلبي؟ أليس من المفيد أن نفكر باستخدام عبارات ديناميكية بدل الإشارة إلى المكانة الرفيعة والثابتة للقمر؟؟ بالطبع نفهم بوضوح مكانة القمر ودوره وأهميته، وندرك أن المقولة المذكور تحمل معنى يؤكد أن الشيء المناسب في المكان المناسب. ونتصور أن الأحداث في القصة تدخل في نطاق المعقول إلا جواب القمر للطفل عندما سأله أن يأتي معه إلى المنزل. كما أني لا أميل إلى عبارات المفاخرة التي نراها كثيراً في الأدب الطفلي.. كما ورد في هذه القصة (إلى بيتي في الأرض. عندي فيلا أحلى من السماء) ويؤكد له الطفل أن هذه الفيلا ستعجبه!

فمن أين جاء هذا الطفل بهذه الثقة المطلقة؟؟ سؤال يحتاج إلى إجابة من قبل الكاتب. أتمنى أن ينوّه أدباء الأطفال إلى أعمار أبطالهم لنعرف مستواهم الفكري. فكم يمكن أن يكون عمر هذا الطفل في هذه القصة؟؟ فعمر الطفل يوضح لنا شيئاً من معالم الشخصية ومنطقها. وفي هذه القصة أتوقف أمام عبارة (شراء وأجر) التي استخدمهما الكاتب في هذه القصة. فالطفل يسأل القمر: (هل تأخذ أجراً عندما تضيء للناس؟؟ فما دامت الأمور تجري في عالم السوبر خيال . ومنها أن الطفل يركب الطيارة ويتحدث مع الأشجار في هذه الأجواء، لا أرى أن هناك حاجة لموضوع الأجرة والبيع والشراء. وهنا أيضاً لا أخطّئ إنما أبدي رأياً في إطار الذوق والمزاج والرؤية الخاصة. وأود التذكير هنا بحرية الشخصية وعفويتها. أحياناً، نحمّل الشخصية أعباء فوق طاقتها، وأحياناً تفتح لنا الشخصية آفاقاً واسعة. أحياناً نتقمصها وأحياناً نأسرها وأحيانا نخنقها وأحياناً نحنّطها. وليس هناك مساطر لقياس تلك الحالات، ولكل كاتب مقاييسه، ولكل متلق مقاييسه أيضاً.

وفي قصة (العصافير) يشير الكاتب إلى أن للتفوق والموهبة أيضاً مشاكلها ومتاعبها، لأنها تثير حسد الحساد. وتؤكد هذه القصة أن صاحب الموهبة كائن طيب، واسع الخبرة. فالعصفور (مومو) ذو صوت جميل، بينما لا يملك سوكو هذه الميزة، لذا نرى الأخير، يتآمر لتعطيل موهبة صاحبه. لكنه يفشل ويمرض فيأخذه (مومو) إلى نزهة حيث ينزلان مع العصافير إلى دار مليئة بأزهار تعجبه.. لكن لا يعرف أسماءها، في حديقة أم سالم، في حي يسمّى حي الزهور، فيتعافى (سوكو)، ثم تتطور العلاقة بين العصافير وأم سالم.. فتطلب منهم إيقاظها صباحاً لتسقي الحديقة.. وتنتهي المشكلة بأن طار سوكو مع العصافير إلى الغيمة يزقزقون بأصوات كالشبّابة. ونحن نفهم هدف الكاتب من هذه النهاية المثالية.. ونسأل هنا: هل انتهى الصراع بين العصافير بهذه القفلة المتفائلة جداً؟؟ وكيف كانت أم سالم تستيقظ قبل أن تعرف العصافير ومومو وسوكو؟؟ ألم تكن تأتي إليها العصافير قبل ذلك الوقت؟؟ وأتساءل أيضاً: لماذا تكون الموهبة والمسابقات مدخلاً للقصة؟؟ فأنا أرى الحديث عن الموهبة يمكن أن يكون عبر العمل والجهد والمثابرة. فليس المهم أن تكون موهوباً بالمقارنة مع جهدك وعملك للمحافظة على هذه الموهبة وتنميتها وتطويرها. لكننا نتوقف أمام الفكرة النبيلة التي بُنيت عليها هذه القصة وتكمن في قيمة الموهبة وما تواجهه من حساد. والمهم يكمن في أن صاحب الموهبة لا يواجه الشر بالشر والإساءة بالإساءة، بل يقابل الشر بقلب طيب وأخلاق عالية وبهذا القلب والأخلاق السامية يصل المجتمع إلى الوئام والتضامن والوحدة.

ثم نأتي إلى قصة (الصديقة) التي يعطي الكاتب عبرها صورة عن تعاطف الغيمة مع شعبنا العربي في فلسطين المحتلة، في محنته ضد الاحتلال، وما يخلّفه هذا الاحتلال من ويلات. في هذه القصة نقرأ سرداً تدلي به الغيمة متحدثة عن نفسها ومساهمتها في جلب الماء إلى المنكوبين والمتضررين. أرى . شخصياً أنه من المفضل الابتعاد قدر الإمكان عن السرد الذي يتناول الحديث عن المآثر الذاتية. فهذا عيب أخلاقي..

ونستخلص من قصة (قرنا الثور) معنى مجازياً يفسر الآية الكريمة ﴿وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم، وعسى أن تحبوا شيئاً وهو شر لكم﴾ فقد تمنى الولد زكوان أن ينبت في رأسه قرنان.. ولم تتحقق هذه الأمنية إلا عن طريق السرقة التي قام بها. وهذا يحدث في الحياة. وهنا لم يحاسب الكاتبُ زكوان على السرقة بل تركه يقع في الحفرة التي حفرها لنفسه. وهنا أعود ثانية إلى موضوع منطقية الأحداث ومجازيتها ودلالاتها المعنوية. فليس من المعقول أن يخلط الأب بين جسم زكوان الصغير في حجمه وبين الثور الكبير في حجمه، رغم أن زكوان لم يزد على شكله إلا قرنان. أرى أحياناً أن خيالنا يبتعد كثيراً عن الواقع. وآمل أن نفكر طويلاً في فحوى الفعل الخيالي ليكون متناسباً مع الواقع ومتطلباته. وأرى أن ننتبه إلى منطقية الحقائق المطروحة، كي لا تؤثر سلباً على مجازيتها ودلالاتها المعنوية.

وفي قصة (غرفة الألعاب) يطرح الكاتب موضوعاً شائكاً جداً. ففي هذه القصة، يسعى كل واحد أن يكون في المقدمة في لعبة القافلة، فيتدخل سمير ليقضي بأن يكون الحصان في المقدمة لأنه كان صامتاً بين الحيوانات التي كان كل منها يسعى إلى أن يكون في المقدمة. وقد تكون هذه إشارة إلى تواضع الخيل وعفتها.. لذا اختار سمير الحصان ليكون في المقدمة، فهل كان هذا الاختيار صحيحاً؟ هذا ما يحتاج إلى برهان يؤكد صحة المقدمات. فمن الطبيعي أن يبدأ الإنسان من مقدمات، يكتشف في نهاية المطاف صحتها أو خطأها. وكذلك الكاتب ينطلق من مقدمات ليصل في نهاية المطاف إلى نتائج تؤكد صحة أو خطأ هذه المقدمات.

ونصل في نهاية المطاف إلى قصة (صندوقات الحكايات) آخر قصة في هذه المجموعة. ونتأمل هذه العبارة (صندوق الحكايات في القلب) فهل صندوق الحكايات في كل قلب، أم أن هناك ميزات أخرى؟؟ هناك اهتمام.. جهد.. عمل. لقد رمى لنا الكاتب بحكم ومضى وهذا الحكم يحتاج إلى برهان. فصندوق الحكايات ليس في كل قلب.. إنما هو في قلب يمتلك صاحبه

مواصفات وميزات محددة. ولكي نصل إلى هذا القلب أو هذا الصندوق علينا أن نشير إلى العنصر الأهم في هذا القلب.

لاشك أن عالم نجيب كيالي واسع.. ويحتاج كما قلت إلى أكثر من رأي وأكثر من قارئ. وآمل أنـي قد فتحت الباب لآرائكم ومداخلاتكم وملاحظاتكم لتغني هذه الوقفة المتواضعة مع هذه المجموعة التي عبّر صاحبها عن منطلقاته الفنية والفكرية في أدب الأطفال. ومهما اختلفنا معه أو تطابقت آراؤنا، فواحة الإبداع تتسع لنا جميعاً.. فجمال الأزهار في اختلاف ألوانها وأشكالها، وتعدد مراميها.

صبحي سعيد - سورية

□□

قراءة في العدد الماضي

أولاً : قصص العدد الماضي

ضم العدد (399) من مجلة الموقف الأدبي لشهر تموز عام 2004 سبع قصص لكتاب من العراق والأردن وسورية، هي:

1 . مدن الفراغ. قصة: هالة المحاميد. سورية.

2 . أحضان التمثال. قصة: نعيم عبد مهلهل. العراق.

3 . المحاضرة. قصة: عارف الخطيب. سورية.

4 . العابرون. قصة: صبحي فحماوي. الأردن.

5 . قصتان. لـ"علياء الداية". سورية.

6 . خطايا. قصة. غسان كامل ونوس. سورية.

7 . أربع قصص قصيرة. لـ"وصفية محبك". سورية.

أولاً: مدن الفراغ. قصة.هالة المحاميد.

تجنح القصة بسردها نحو(الشعرية) لتؤكد الانتماء الفطري إلى الأمة التي عُرفت بفن الشعر قبل غيره من الأجناس الأدبية، بوصفه محور منجزنا الإبداعي، وقد استطاعت الكاتبة أن تنجز في هذه القصة نصاً شاعرياً يتمتع بجمالية لغوية تجنح إلى الرومانسية الاستعراضية، عبر تداعيات واسترجاع ذكريات، فيها من الحب والشوق بقدر مافيها من الأسى والحزن، يتذوق فيها القارئ حاجة الإنسان إلى شريكه الإنسان، أو حاجة الأنوثة الطبيعية إلى الاكتمال بالذكورة التي يتم في ظلالها التفاعل والتكامل والاندماج والحب والخصب.

تأسر القصة قارئها بهذا الأسلوب العذب الشفاف الذي نرى مثيلاً له في كتابات معظم كاتباتنا العربيات من كوليت خوري وغادة السمان إلى فريدة النقاش ولطيفة الدليمي... وحتى أحلام مستغانمي...

إننا إزاء بوح أنثوي يضاف إلى عشرات الأصوات التي تعبر فيها الأنثى العربية عن همومها المنبثقة من ضعفها الإنساني المحبب، تجابه به المجتمع الذكوري الذي لا يزال . ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين . لا يقيم وزناً للمشاعر الأنثوية، ولا ينظر إلى المرأة نظرة مساواة، فساردة القصة هي الزوجة الثانية بعد حب رومانسي، ومع ذلك فإن الزوج يهجرها إلى امرأة ثالثة، وهكذا تتكرر الحكاية.

إن بوح الكاتبة يظل أسير النظرة الدونية التي تستشعرها المرأة في المجتمع العربي، والمرأة هي المرأة في كل زمان ومكان

من هذا العالم المحصور بين المحيط والخليج. تابعة للرجل. تستجيب لنزواته وتقنع بما يمنحها من حب، فإذا ارتوى منها انصرف إلى غيرها، وخلفها وحيدة تجتر ذكرياتها، وتستدر الدموع. لقد عاشت الساردة وهماً جميلاً تراءى لها من خلف الكلمات المعسولة، حتى اكتشفت خداعه فلا تملك في النهاية سوى الدموع "تذكرت ملامحه المفروشة في أعماقك. اختلطت دموعك بالمكر الذي يسقط للتو"... وهذه النهاية السلبية التي انتهت إليها الساردة/شخصية القصة الوحيدة، جاءت متوائمة متواشجة مع السرد الشاعري والحالة الرومانسية التي كانت تلفها، ولكنها لم تحمل في ثناياها أيّ بادرة من بوادر الثورة على الرجل المخادع، أو المجتمع الذي لا يعير مشاعر الأنثى اهتماماً....

إن اكتفاء الساردة بالبكاء تعبيراً عن نهاية مأساوية ليس كافياً لمثل هذه الحالة، تمنينا في نهايتها أن يكون لها موقف تعبر فيه عن رؤية جديدة للمستقبل أو لعلاقتها بالرجل، على الرغم من أن المتلقي يمكن أن يستشف من القصة روح الإدانة المبطنة لهذه الدونية التي يعامل بها الرجل أنثاه، فيقبلها حين يكون بحاجة إليها، ويهملها حين يجد غيرها، إنها إدانة لأحد مظاهر طغيان الذكورة؛ رجل يتزوج ثلاث نساء الأولى تموت، والثانية تُهجر أو تطلق، والثالثة: لم نكتشف مصيرها بعدُ.

إن حدث القصة بسيط وتقليدي وعادي جداً. لكن الأسلوب السردي الشاعري أضفى عليه حيوية عالية، تثير في القارئ تساؤلات عدة:

. ما ذنب المرأة في مثل هذه المأساة الاجتماعية المدمرة؟!...

ـ وهل هناك منطق عادل لدى الذكورة يعلل تعاملها معها كذات بشرية تحس وتحب وتتألم، ويعلل سلوك هذه الذكورة تجاهها؟!...

وثمة تساؤلات وجودية أخرى تطرحها القصة حول العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الذي لا يزال يتشبث بفحولة عنترية لم تتغير منذ عشرات السنين!...

ثانياً . أحضان التمثال. قصة: نعيم عبد مهلهل.

هذه القصة لون جمالي جذاب يمزج الحداثة والمعاصرة بالقديم ليقدم صورة رائعة عن تفاعل الإنسان مع أصوله الحضارية التي تمتد وتتصل بمساحات زمنية شاسعة ومثيرة يغدو فيها (الأثر التاريخي) رافداً مميزاً من روافد الهوية العربية التي هي في الأصل مكوّن هام وأساس من المكوّنات البشرية، ومن ثم تغدو الآثار بُعداً ثقافياً تنشدّ إليه أجيال اليوم، فيتصل الماضي بالحاضر، وتلتمع الحجارة المعبّرة والموحية كشهبٍ مضيئة تنير الظلمة، وبلسماً ناجعاً في زمن الإنسانية الدامي.

من النادر أن يعثر القارئ على قصة خارقة تدهشه، وتملك عليه مشاعره مثل هذه القصة، بعد أن غمرت القصةُ المستسهلةُ الصحفَ والمجموعات، وتطاول على كتابتها أناس استسهلوا الكتابة.

ترسم القصة شخصياتها بملامح واقعية وبعناية فائقة، فالشخصية الرئيسية فيها شخصيتان، ذكورة وأنوثة، بعيدان عن بعضهما، رئيس ومرؤوس، الرئيس فتاة مثقفة تُكلف بالتحقيق في موضوع عشق المرؤوس للآثار التي يشرف عليها، فقد سرت الإشاعة عن تعلقه الشاذ بها، لكن الفتاة ما إن تلتقي الشاب حتى تنجذب إليه، فتكشف له عن السبب الذي جاءت من أجله، وقد وجدت في وسامته ما يرغمها على البوح بحقيقة المهمة، بل بأكثر من ذلك، فقد استخدمت أنوثتها للتأثير عليه، وعملت على استمالته. لكن مكابرة الأنثى وحياءها منعاها من البوح المباشر، إلى أن كان اللقاء الأخير بين الآثار، فكانت الأوابد المحفّز الجوهري لسفح الحب وبلورة هذه العلاقة الإنسانية....

إن مضمون القصة لا يُختزل في علاقة حب عادية يمكن أن تحدث بين أيّ شاب وفتاة في كل عصر ومصر، وإنما هناك حب أكبر التقيا على أرضيته، وهو حب الآثار الذي جمع بينهما، وألّف بين قلبيهما. في ترميز إلى الحضارة والأصالة وعمق الجذور التي لم يتعامل معها القاص بعفوية ساذجة، بل تعامل معها تعامل المعلم الفنان الذي وقف على كنه حقيقةٍ أن يكون لهذا الشعب حضارة عريقة، هي شاهد إثبات على حيوية هذه البقاع، وبقائها منذ الأزل وإلى الأبد عصيةً على التزييف والتعتيم.

في أحضان التمثال يجد الشاب نفسه متعلقاً بهذه الآثار الحية التي تنطق بكل شيء، وهذا ما جعله يعتز بتعلقه بها، ويدافع عن عشقه لها، وقد عبر عن ذلك للفتاة /الرئيس/ والمحقق/ في حبه غير العادي للحجر وللأثر، حين أخذ يشرح لها سبب شغفه

بهذه الأصنام الناطقة، فانطلق على سجيته: "القريب منهم ينبغي أن يكون واحداً منهم، ومتى يشعرون بك أنك بت قريباً منهم. يرمون عليك سحرهم، عندها من الصعوبة أن تفارق مجالستهم، وهم يقصون عليك دنيا غير دنيانا. الأميرات يعزفن بالقيثارات، والملوك يعلمونك طقوس استقبال سفراء الممالك البعيدة، والكهنة يعلمونك الإنشاد. الشعراء أيضاً يكشفون لك ما في سومر من قدرة على صنع الرؤى التي تجعلك تجالس الآلهة، وتحل أمامها ألغاز حيرتها، من عذوبة عزف شبعاد على الكيتار. هنا ستعرفين كيف يولد كبرياء الجنود، وكيف تدفن دمعة الفقراء مع رغبة ملوك سومر بأزلية رائقة بعد الموت، العالم مع هؤلاء لا يُصنع إلاّ بخلوة تستطيع فيها أن تجرد الزمن من عقاربه، ويصبح دورانه عدماً عدماً... عندها تستطيع أن تمسك نافذة وتفتحها لتجد أولئك الطيبين يستقبلون حيرتك وتساؤلاتك. فيجيبونك عن كل شيء، أن في سومر أسراراً تمتع كل ذاكرة وتجعلها تبتعد عن كل ألفة أرضية تهواها. فتاريخ ذلك الزمن الذي يوزع لك الآن ابتسامات تماثيله مثلما توزع الشمس شعاعها على الصباح البارد، وكل ضوء ودفء من هذه الوجوه هو نتاج علاقة حب بدأت بها منذ أن رأيت الصدر العاري والنحيف للأمير (أور.نمو) وهو يحمل طاسة البناء. سومر يا سيدتي هي الحاجة التي عندما نحققها نكتشف إننا أمسكنا الحلم بأيدينا.".

إن هذا الوجد الصوفي بهذه الأوابد الناطقة التي أسرت الشاب يبوح به على مسامع الأنثى الجميلة، لم يكن يتخيل وهو يستنطقها أنه يجعل الفتاة تؤخذ بسحرها العجيب أكثر منه، فتتعلق بها كما تعلّق دليلها من قبل، فتفقد وعيها البشري، ولم تعد تملك نفسها من الارتماء في أحضان أحد التماثيل... ولكن قبل أن تصل إلى ذاك الصدر الجبسي العاري كان الشاب قد رمى بجسده أمامها لتكون أحضانه بديلاً عن أحضان التمثال.

لقد وظف القاص الآثار/ التماثيل بطريقة واعية جداً، فخاض بنا غمار العمل الوظيفي، ومتاعب العمل في الدوائر الرسمية، ورصد لنا جانباً من حياة الشخصيات البيروقراطية، وقد وضع الأمور في نصابها فعلَ خبير ممارس... ولقد تنوعت النقلات المكانية، وتعددت الحالات الاجتماعية والإدارية والعاطفية، ثم تجمعت كلها في النهاية حول بؤرة الحدث، وجسدت علاقة الإنسان بالأثر الآبد. التي لا تشبه علاقة بجماليون بمبدعه، فكانت الأحجار تنطق، فينطق عبرها التاريخ، الذي تنطق من خلاله الحضارة والإنسان الذي صنع هذه الحضارة.

ثالثاً : المحاضرة. قصة: عارف الخطيب:

عارف الخطيب كاتبُ قصةٍ مقلّ، لكنه مجوّد، وهو منذ أن أصدر مجموعته القصصية الأولى "في انتظار الزائر" في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، يتابع القصة، يقرأ كثيراً لكبار القصاصين العرب، ولا يكتب إلاّ القليل، وإذا شئنا الدخول إلى أعمق من ذلك في نهجه الفني يمكننا القول إنه كاتب نادر في هذه الأيام، وندرته متأتيةٌ من حرصه على الإتقان، فالقصة القصيرة الواحدة التي يكتبها تظل بين يديه أمداً طويلاً، فتذكرنا حاله بحال شعراء الحوليات في الأدب العربي، يراجعها وينقحها لغةً وأسلوباً وبلاغة ومعاصرة وحداثة، ويعرضها على معارفه المهتمين، فلا تخرج من بين يديه حتى تستوي قصصاً سوياً.

في قصة (المحاضرة) يكتب عن الوجع العربي المتورّم، والذي يعشش في جسد فئة مثقفة تنتمي إلى السلطة، وتتخذ من قضية العرب المعاصرة/ فلسطين وسيلةً للمتاجرة والبروز، فتحاضر وتناضل بالكلمات الرنانة والشعارات التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

تسلّط القصة الضوء على محترفي المنابر الثقافية الذين عرفوا كيف يصلون إليها، ويتربعون فوقها، وقد أعدوا لكل شيء عدّته من صوت جهوري، ومادة غزيرة، ومصفقين ومصورين وأتباع وجمهور ضحية يُستجّر مرغماً إلى سماع محاضرة لا يفهم منها شيئاً.

إنه عالم الانفصام بين المثقف والجمهور، وفي هذا الانفصام يتداعى جدار الزيف، فقد كان الكاتب واعياً لما يحدث في الواقع الرسمي، لذلك كان قاسياً في حكمه، حادّاً في لذعه، بوصف النقد لسعاً ولذعاً وتعريةً، فهل يمكن للطبيب الجراح إلا أن يلجأ إلى بتر العضو إذا تأكد أن في ذلك سلامة الأعضاء الأخرى من الجسد؟!....

تدين القصة هذه الأساليب الثقافية البهلوانية عبر ثنائية فنية جميلة، قوامها إيجابية المحاضر المحترف فيما يزعم تجاه قضية العرب الكبرى، وسلبية الجمهور الذي ترك أعماله، وجيء به مكرهاً، ليسجن في قاعة محكمة الأبواب، ويجلد ساعات بسماع خطبة نارية... وهنا تتجلى رغبة القاص/ ا لناقد وهي تعري هذا الأسلوب الممجوج في التواصل بين الثقافي والشعبي، أو

بين السلطة والجمهور، وتكشف عن الخراب والفساد، فالمحاضر، والمنبر الثقافي، ومكبر الصوت، وطاقم التصوير، وطاقم الأتباع والمريدين، ليسوا سوى هياكل جوفاء، أو أدوات مصنوعة لرسم هذه التظاهرة الصاخبة، أما الجمهور الذي استجّر من أراضيه الزراعية وأماكن عمله الأخرى، فقد صبر في البداية، لكنّ للصبر حدوداً، فهو بعد أن أُرغم على الاستماع، وأُرغم على شراء بطاقات لحضور مسرحية فلسطينية، نفد صبره، ولم يطق السكوت على هذه المهزلة التي تضخمت وتضخمت حتى دفعته للتمرد والثورة على المحاضر.

تبرز في القصة ثنائية أخرى قائمة على الوعي والنقد، حين أخذ "صالح" المستمع الجالس في آخر القاعة. وللاسم دلالته الترميزية في الصلاح والتقوى، وهو الوجه المقابل لرمزية اسم المحاضر بعبوع. يقارن بين ما يسمع من المحاضر عن تحرير فلسطين، وبين ما يقع على الأرض المقدسة، وقد جسّد الكاتب ذلك في حوار مكثّف جعل الجمهور البسيط يحس ببؤس الثقافة، ويشعر بتضخم المحاضر، وتضخم الشعار، وهذا الشعور حرك في نفسه بوادر الوعي للتمرد والثورة، فتجرأ في البداية على مقاطعة المحاضر والتدخل:

. نرجوك.. أعطنا زبدة الكلام، ودعنا نخرج!..

. كلامي كله زبدة، ولكن أين من يتذوقه؟!...

. ليته كان ذلك، فقد قتلنا الجوع.

. وأتخمنا الكلام!..

قال المحضر محتداً:

. أطفال فلسطين، يقاومون بالحجارة، وأنتم لا تصبرون على السماع؟!...

. قاوموا الحجارة وهم ملثمون!...

. ماذا تعني بكلامك؟..

. أعني أنهم لم يقاوموا بالكلام!...

. وهل جمعناكم إلا لهذه الغاية؟... ألست أقول لكم منذ الصباح: إننا لا نحرر فلسطين بالكلام؟!...

. لقد فهمنا ذلك، فهل نستطيع الخروج؟..

ثم يعمد الكاتب إلى تصعيد خط القصة الدرامي، فيعطي الجمهور العفوي دور البطولة، ويزيد الشعور بالتضخم من نقمته، فلا يملك إلا أن ينهض ثائراً مهتاجاً معبراً عن رأيه في القضية، وحقه في رفض السماع، ورفض ما يمارس عليه من امتهان باسم القضية الشريفة، فانتفض على المحاضر.

وقد التفت الكاتب في تثوير الجمهور التفاتة بارعة أخرى حيث ظهرت الشخصية المثقفة المقابلة شخصيةً كرتونية مكوّنة من أجزاء مستعارة تخفي تحتها حقيقتها الهشة التي ما تلبث أن تتهاوى من مجرد الصدام معها:

هزت المفاجأة الحاضرين، مال بعضهم على بعض، همس بعضهم في آذان بعض، وسرعان ما تحول الهمس الخافت إلى احتجاج صاخب، وتحرك الحضور نحو الحاضر، كبحر هائج زاخر...

سبق إليه عامل، قوي، شد له شاربه، فصار الشارب في يديه!..

. ما هذا؟

. إنه شارب مزيف!

. لصقه بعناية وإتقان.

. لن يخدعنا أمثاله بعد اليوم.

وفضلاً عن ذلك فإن القصة تقول أشياء كثيرة عن العلاقة بين السلطة والجمهور، بين البرج العاجي والقاعدة الشعبية التي تتمتع بوعي فطري وفعل ثوري حقيقي، بقدر ما تتمتع القمة الثقافية بالبهارج الخادعة والمظاهر الزائفة.

إن القصة من الناحية الفنية نص سردي يتميز بالتكثيف اللاذع الحاد، تكشف عورات الرجل المريض، وذلك بإثارتها

مجموعة من الأسئلة المشروعة حول الواقع والثقافة والقضية والسلطة، فتحترم الوعي الشعبي، وتعزز قدرته على استنتاج أجوبته الخاصة والعامة، وتقليب أوجه القضية ومعرفة صوابها وخطئها، على الرغم من ظهوره بمظهر الشخصية المستلبة، لكنها من وسط الاستلاب تستل وعيها، وتقارن بين شعب (تحت) يقاتل بالحجارة، وبين تنظير منقّر (فوق) يناضل بالعبارة، والكاتب بهذا التجسيد لمسألة التثقيف والتنظير يحقق في قصته المقولة التي ترى أن الكاتب شاهد عصره، وأن الحقيقة يجب ألا تخفى، وليس أفضل من الكاتب لتعرية الغلط المسكوت عنه.

رابعاً: العابرون. قصة: صبحي فحماوي.

تعزف القصة على الوتر الأدبي ألحانَ السفر والترحال والهجرة من الأوطان الذي يضمن التنويع والربط والتشويق والغرابة، لأن تغيير الحيز المكاني هو تحويل من المعلوم إلى المجهول، وهذا التنويع الجغرافي يستتبع بالضرورة تنوعاً في الرؤية ونمط الوعي، إذ يغدو السفر قوام السرد القصصي الذي يمد الكاتب بشحنات انفعالية عالية، وهذا ما أقامت عليه القصة بنيتها، وهي تنقل لنا مشاعر ضابط صهيوني يقبع في كوخه في مدينة نابلس بعد طول عذاب مترقباً متوجساً، فتظهر معاناته القاسية، وهو في هذا المكان الغريب عن أهله، المنقطع فيه عن جذوره.

تعتمد القصة على أسلوب التداعيات التي تستدعيها حالة استلقاء الضابط القلق، وهو خائف من كل حركة أو نأمة حقيقية أو وهمية تعشش في الخيال، خائف من كل فلسطيني سواء أكان رجلاً أم امرأة أم طفلاً، ويشعر بالخزي فضلاً عن الخوف، فهو يقاتل شعباً يعيش على أرضه، ويسكن في منازله التي عمرها آباؤه وأجداده، بينما هو الضابط (سوفيح) قد انقلعت جذوره من الأرض النمساوية لتنغرس عنوة في هذه الأرض الفلسطينية عربية الهوى والجذور.

إن معاناة الضابط الصهيوني تُبرز مقدار ما يشعر به من غربة واغتراب، فهو هنا في هذه الأرض وحيد معزول عن العالم، محروم من الحب والجمال، بينما ابن خالته يعيش في سان فرانسيسكو سعيداً بتجارته وأرباحه المجزية..

يستعيد الضابط المضطجع على سرير الدورية في الخيمة لحظات هجرته مع أسرته من النمسا لحظةً فلحظة، ويقارن بين السعة والاستقرار الذي كان يرتع فيهما هناك، وبين الضيق والخوف الذي يستعمرانه هنا... وقد أجاد الكاتب التوصيف والتعبير عن حالة هذا الضابط المستورد، كما أظهر جمالية المقاومة التي يبديها الأطفال الذين ينبعون أمام عيني الضابط من كل ركن وزاوية، يلاحقونه بحجارتهم حتى ليخامره شعور بأنه هو الملاحق والمحاصر والخائف....

ينتقل الكاتب مع الضابط عبر تنقلاته التي قطعها من فينا إلى فلسطين، فيقف على جزئيات الهجرة اليهودية ودوافعها، وماهيتها، بأسلوب فني جميل ينتهي فيها الضابط إلى قناعة تامة بأن هذه الأرض ليست أرضه، وأنه لا مفر بعد الذل والإهانة والموت الذي تعرض له باقي أفراد أسرته من التفكير بالهجرة المعاكسة ليلحق بالمهاجرين من فلسطين المحتلة إلى أمريكا... وقد كانت هواجس الخوف تستعمر قلبه، لذلك ما إن اطمأن إلى هذا القرار حتى طرق أحدهم من الخارج باب كوخه، فارتبك وحمل مسدسه وتهيأ!... ثم قام وفتح الباب فإذا به أمام أحد المجندين!...

الجميل في القصة أيضاً أنها تحمل في عنوانها (العابرون) ترميزاً تاريخياً وثقافياً، فهو من ناحية التاريخ يشير إلى عبور النبي موسى عليه السلام إلى أرض فلسطين، وهو من ناحية الثقافة والفن يؤكد على أن هؤلاء الصهاينة الأغراب هم عابرون على هذه الأرض، والعبور هو الوجه المضاد للإقامة، كما تجلت في القصة تلميحات سريعة إلى التاريخ والجغرافية والطبيعة، فالفلسطيني كما بدا من خلف السطور هو المدافع عن الأرض بحجارة الأرض، وهو يقيم في بيئة يولد فيها ويكبر ويحب ويتزوج وينجب، بينما الصهيوني لا يجد مكاناً آمناً للسكن والحب والإنجاب إلاّ المكان الذي أتى منه...

خامساً. قصتان: لـ"علياء الداية":

أولاً : قصة سقوط:

تقوم القصة على ثنائية القبح والجمال أو الغضب والحب أو الحياة والموت أو السقوط والارتقاء أو الأسود والملون، وهذا الفارق بين الأسود والملون هو ما اشتغل عليه الرمز، فالأسود رمز للسقوط والغضب والقبح والحياة الصاخبة، في مقابل ألوان

قوس قزح رمز الفرح والخلاص والحب والحرية.

هذه الترميزات المكثفة في الجمل القصيرة من شأنها أن تجسد حقيقة الصراع في نفس شخصية القصة الوحيدة التي تتنازع فيها عوامل البقاء مع الألم، وعوامل السقوط مع الراحة، وقد انتصرت الثانية، وكانت الألوان وسيلة الكاتب لتجسيد الرمز والمغزى. إذ ارتبطت الألوان بالحالة الإنسانية، فتطورت الشخصية وفق تطور الألوان.

القصة تعبير حزين عن حال الأنثى في المجتمع الشرقي، تتجسد في لقطة نفسية لا تقول . على مستوى الموضوع . شيئاً ذا بال سوى هذا الرمز الإنساني الشفاف الذي يتمنى لو أنه فقد إنسانيته وفقد وزنه في لحظة تنفيذ فكرة السقوط: "آه لو كنت بهلواناً فأجد وسادة أو فرشة رياضية بانتظاري في الأسفل، لكن كل شيء حقيقة. آه. ليتني ورقة شجرة في فصل الخريف، يا للشاعرية الخفة..".

ثانياً: التصدع: لا تختلف القصة الأولى عن الثانية من حيث التكثيف والرموز وضيق النفس وحدة الموضوع ومن حيث سيطرة فكرة السقوط والتصدع، فشخصية القصة الأولى تهوي من عل وفق رؤية حلمية هي نهاية قسرية وغير طبيعية لحالة مأساوية تعيشها الشخصية، وشخصيات القصة الثانية تتصدع فيها الأسرة ويتفرق أفرادها، وتنتظر الزوجة/الأم، وتغرق في الهواجس والهموم، ثم تلتفت فجأة لتجد ابنها الصغير شاخصاً إليها: "أمي. ألم تسمعي؟.. "ويضيف: "أصدقائي في الحارة القديمة أخبروني...

. ماذا؟ هل مرّ كمال بالحارة؟

ينظر في ذبول:

. محمود. قبضوا عليه. هل هو لص..

تكثر في هذه القصة . رغم قصرها . الترميزات "وحيدة في الصحراء الموحشة" والصحراء رمز للخراب الذي يعم البيت. و "أفعى برزت من تحت الرمال" والأفعى في الترميز التراثي والفني (هي السبب في خروج آدم وحواء عليهما السلام من الجنة) ثم يحتدم الصراع بين الساردة والأفعى التي قد تكون ترميزاً في القصة للأب الحاضر الغائب... ثم يتضخم الإحساس بالفاجعة بعد رحيل الزوج إلى العالم الآخر، ويتصدع المنزل القديم فتهجره الأسرة إلى بيت جديد. ويكبر الصدع بتشتت الأولاد...

القصتان جميلتان فنياً، يغلب عليهما الترميز، ووضع القارئ في جو المحنة التي تعيشها الشخصيات، ولكن من دون أن تعمل فيهما إحدى هذه الشخصيات ما يرهص برفضها الواقع أو التمرد عليه، أو يظهر في الأفق بصيص نور يبعث في النفس الإنسانية الخيرة شيئاً من الأمل.

سادساً: خطايا. قصة: غسان كامل ونوس.

تعزف القصة على وتر الذكورة/الأنوثة، التي عزفت عليه آلاف الأقلام في الأدب والشعر والمسرح والرواية، فضلاً عن القصة، حيث تتضخم تبعية المرأة في المجتمع الشرقي، أمام طغيان الذكورة، والقارئ إذ يقف أمام هذه المعاناة التي تبرز فيها الخصوصية الأنثوية الحائرة الضعيفة لابد أن يتعاطف مع أبعاد هذه العلاقة الإنسانية الأنثوية، التي يغدو فيها الرجل . صانع خطاب المركز . وهو الذي يرتب صلات هذا المركز بأطرافه بعداً أو قرباً وانقياداً فتبعية...

يقوم الحدث في القصة على ثلاث شخصيات؛ رجل وامرأتان "خطايا" ومع أن المرأة الثانية الساردة مقتنعة بدورها المنطقي في العلاقة أو الشراكة، إلاّ أن معايير مجتمع الذكورة تبقى هي المتحكمة في المجتمع الأبوي ونظام القيمة السائدة فيه، وتتحول بناء على هذه الرؤية (الأنا) الأنثوية إلى (آخر) مغاير أو مقصي أو مقموع من قبل (أنا) الذكورة و(أنوية) المجتمع المهيمنة. وقد بلغ الوصف في هذه القصة . كما في قصة "مدن الفراغ" لهالة المحاميد، في مثل هذه العلاقة . حداً أشبه بحد الاستعمار كعلاقة أيديولوجية تقوم في جنبات مجتمعات العالم الثالث.

إن ضعف الأنوثة وهيمنة ذكورة المجتمع قد أوقعت السارد ليس في حيرة نفسية فحسب، على الرغم من تلبيسها دور الحكم في المشكلة، وإنما أوقعتها في حالة الإحباط والاستسلام للمعايير الاجتماعية السائدة، فلم يندّ عنها أي اعتراض أو احتجاج أو تمرد أو ثورة على هذا السائد الاجتماعي العام، مع أنها على قناعة تامة بهذه العلاقة وبسلامة سلوكها وتصرفها:

"وهل أقول لك من الأهلية ما يجعلك تقومين بهذا الدور الآن؟!..

وحين أستوقفُ الزمن لأسترجعه مسافات محاولةً الوقوف على حقيقته، والاستناد إلى قناعات تريحني، أعجز عن تلمس الأوتاد التي تساعد على تسلق تلك المنحدرات التي وجدتني أزحف عند أقدامها. مع أن باستطاعة أي عاقل محايد .كما كنت وما زلت أظن .أن يقف على مراكز استناد تجعلني أنجو من قيعان التبكيت، ووديان الندم، فهل كنت الضحية حقاً أم كنت القاتلة القاصدة؟! وكيف صرت الحاكمة الناطقة بالشهادة؟!...

إلى الآن لم يحدث، وإلى أن يحدث. عليّ أن أجرم أو أصفح أو أتهم أو أشكك.. عليّ أن أكون ما أرادوا أن أكون! وما يمكنني....!

هل صرت بلا عواطف، بلا أحاسيس؟! هل هذا ما يقصدون من تكليفي؟! ألا أصلح بعد للحياة تجربة ومعاناة؟! حتى أتفاخر بالزهو في أصدائها المنكسرة...؟.".

سابعاً: أربع قصص قصيرة .لـ"وصفية محبك".

أولاً: قصة بيضاء:

قصة قصيرة جداً تجسد حالة عامة لكاتب يفرغ ما بنفسه على الورق الأبيض، فيرتاح من هواجسه وتعبه، لكنه في المرة الأخيرة بعد أن انتهى من كتابة القصة، أحس أن جسده ما زال في حالة انهيار وتداع، وعقله وجسده متعبان: "تساءل لماذا؟ نظر إلى الورقة فوجدها بيضاء". وفي هذه النهاية تتجلى جمالية اللقطة المكثفة للقصة القصيرة جداً، لكن الكاتبة لم ترهص قبل القفلة بما يمكن أن يكون السبب في عدم بقاء الورقة بيضاء، وتترك للقارئ محاولة البحث عن السبب عبر عدد لا متناه من الأسئلة!...

ثانياً : قصة: في منتصف الدرج:

تثير القصة تساؤلات الأنثى حينما تجد نفسها أمام رجل ثابت راكد في حياتها، لا يتقدم ولا يتأخر، فتحاول في البداية عدم الاهتمام به ووصفه بالتنكير "رجل" لتقف منه موقفاً محايداً، كردّ فعل لحالته الصنمية، لكنها على الرغم من ذلك تمتعض . بحساسية الأنثى المرهفة .من سكونه، فتعبر عن امتعاضها ورغبتها في حركته "هل تحتل هذا المكان منذ الأزل؟ هل ستظل فيه إلى الأبد؟ ألا تجوع؟ ألا تعطش؟ ألا تحزن؟ ألا تسعد؟ ألا تغضب؟ ألا تريد أن تقضي حاجة ما؟ أليس لك أهل ينتظرون عودتك إليهم...؟"...

الكاتبة تنطلق من منطلق ذاتي أنثوي ورغبة اجتماعية إنسانية أثارتها في هذه التساؤلات التي تود تحقيقها، والتي تكشف فيها عن الحاجات المرغوبة لديها في الذكر، وهي في ذلك تأخذ دور المبادرة، على عكس ما هو سائد في المجتمع العربي، حيث تظهر الذكورة جامدة محايدة مهمشة، وهذا ما بدأت القصة النسوية النسج على منواله، فتكتب فيه المرأة أدباً عن الرجل كما تراه، كما يكتب الرجل عن المرأة أدباً كما يريدها أن تكون، لكن الكاتبة الأنثوية في ضوء مفهوم الجندر تدين التفرد الذكوري والتقوقع، وترتفع فيه الأنثى عن المواضعات الاجتماعية الموازية للدونية والسلبية والارتداد نحو الداخل الذي يتمحور حول عقدة الشعور بالنقص تجاه الذكورة.

لكن ما انتهت إليه القصة، لم يحمل الإثارة المطلوبة في القصة القصيرة جداً، لأن إقرار حارس المبنى بصنمية الرجل الذي يقف في منتصف الدرج، كانت المرأة السائلة قد اكتشفته بنفسها على مدى سطور القصة.

ثالثاً : قصة لوحة:

ترسم الكاتبة لوحتها بالرموز العاطفية تارة، والطفلية تارة أخرى، وهي في مجموع هذه الغابة الترميزية لا تنتهي إلى لوحة واضحة الأبعاد، لكنها تعبر بصورة ما عن الاستكانة و الخوف الإنساني المستضعف من الحيوانات والطيور التي هي في اللوحة ترميزات إنسانية "صرخ: يا ولدي. أرجوك ابتعد عن أشجاري وطيوري ولوحتي، ارسم عالماً آخر لك، وضع فيه ما شئت، سأعطيك ما تشاء من الأوراق واللوحات فقط. اتركني وشأني... هذه الطيور المسكينة خافت من الحيوانات، وأنا أيضاً خفت منها هل تسمعني؟....".

رابعاً: قصة: هل أحضر الورقة؟:...

تقترب القصة من عالم زكريا تامر الفنتازي. ولا تبتعد عن القصص السابقة من حيث الترميز والهاجس النفسي القائم على الخوف والتجريب وحب الاطلاع، وهي كاللوحة السابقة، فيها رسم وكتابة وشباب وقلق وإبداع وطفولة وكائن أسطوري وعناكب وأفاع تتجمع كلها لترسم لوحة جديدة، لكنها لا تزيد عن كونها عبث طفولي، فورقة الكتابة لم تستطع شخصية القصة أن تكتب عليها القصيدة، وتشكلت على الورقة خطوط متشابكة انبثق من بينها كائن خرافي مخيف، سخر من الكاتب، وجعله يقذف قلمه، وينقلب عن الكرسي... هذه النزعة الفنتازية حاولت الكاتبة أن تضيف إليها شيئاً من الواقعية، فمزجت بين الخيالي والواقعي، لتسقط عليه هموم شخصية القصة النفسية والاجتماعية، فكشفت عما يعانيه من الأهل والجيران والسلطة، فالكائن الأسطوري المخيف "ربما أرسلته أمي لتخيفني وتجعلني أكره الوحدة، ولتقنعني بضرورة الزواج، ربما خرج من أحد أنابيب الصرف، طلبت من جاري في الطابق الذي فوقي أن يصلحها ولكنه رفض، عرضت عليه أن أدفع النفقة كلها، ولكنه ادعى أن لا وقت لديه، قد تكون الجارة التي تسكن أمامي هي من قذف بهذا الشيء كي تخيفني وتعبر عن غضبها بعد أن أزعجتها صباح الأمس بحديثي الموجه بشكل غير مباشر إليها، وربما تسلل من كيس القمامة الذي تضعه أمام باب منزلها، قد يكون جهازاً للتجسس أو للاستشعار عن بعد أرسلته إحدى الدول، ولكنها لن ترسل بهذه الصورة الفاضحة، وربما هو حيوان من حيوانات جهنم، بعثه الله إليّ كي أتوب إليه ولكن هل فعلت ما يستحق هذا العقاب المرعب، ربما فعلت ولكني لا أذكر!".

ثانياً : ملف أدب الأطفال:

يأتي ملف أدب الأطفال في مجلة الموقف الأدبي العدد (400) لشهر آب 2004 ليقدّم صورة واقعية جداً عن الساحة الأدبية الطفلية في سورية بصورة خاصة، وفي أقطار الوطن العربي بصورة عامة، والتمعّن في هذه الصورة الواقعية يؤكد بدايةً على أن أدب الأطفال في سورية يعاني من أمرين:

1. غياب النقد الأدبي الجادّ، بعد ابتعاد نقاد واعين عن الساحة من أمثال د. عبد الرزاق جعفر ومحمد أحمد حمد الله، ود.سمر روحي الفيصل... وبقاء أدب الأطفال بغير نقدٍ أو نقّاد جادين لديهم مشروع نقدي واضح، باستثناء د.عبد الله أبو هيف.

2. غياب كتّاب كبار عن الإبداع، بعد أن أغنوه منذ بدايات نشوئه، في الستينيات من القرن الماضي، من أمثال زكريا تامر وعادل أبو شنب وحسيب كيالي وسليمان العيسى وممدوح السكاف وسواهم.

فضلاً عن أن كتاباً ابتعدوا عن النشر في دوريات اتحاد الكتّاب إما لبعدهم عن أرض الوطن الأم (نزار نجار) (محمد محيي الدين مينو) وإما لالتزامهم بنظام التقاعد في اتحاد الكتاب العرب (دلال حاتم) (أيوب منصور) وإما لأسباب أخرى (خير الدين عبيد، عزيز نصار، عبد الواحد علواني).

أولاً. الدراسات:

حفل الملف بعدد جيد من الدراسات التي تراوحت بين التنظير والتطبيق، والعرض البيلوغرافي، فابتدأ بصرخة رئيس التحرير د.وليد مشوح التي تُظهر مدى اهتمام الأديب الغيور بهذا الجنس الأدبي الهام فيتساءل: "أدب الطفل إلى أين؟!". ثم ما يلبث أن يأتي على الجواب عبر مجموعة من الرؤى التي يستحضر فيها التاريخ العربي الإسلامي، فيرى ضرورة إعادة صياغته، ثم ينطلق منها إلى تقنية العصر، عبر مبادرات فنية للدخول إلى عالم الطفل العربي بأسلوب يتناسب والمعطيات التقنية الحضارية، وينتهي إلى أننا بحاجة إلى مؤسسات تحمل رأسمالها وتوظّفه في خدمة الطفل مستعينة بعطاءات الآباء والمتخصصين في عالم الطفولة، والذين سيتوجهون وجهة أخرى تراقب معطيات الزمن المعيش؛ السلبية والإيجابية، وتحويلها إلى مسلسلات إذاعية وتلفزيونية، ناهيك عن وضعها في مطبوعات تعزز مكتبة الطفل.

ويرى أنه يتوجب علينا . أن نعيش في زمننا لأن مدارك طفل اليوم . مع ثورة المعلومات وانتصار العلم في مجال التقانات الإعلامية والعلمية، أوسع بكثير من مدارك طفل الأمس، الذي كان يخلد إلى القص والحكاية وحوار (أرنوب وثعلوب وليلى والذئب) لأن وسائل الإعلام الحديثة في ظل المعطيات الحضارية المذهلة وسّعت من مدارك طفل اليوم، فبات أدب طفل الأمس متخلفاً عن المراد والغاية.

حفل ملف الدراسات بمجموعة نوعية من الدراسات المتخصصة، كانت بدايتها دراسة محمد عزام حول توظيف التراث في شعر الأطفال عند سليمان العيسى، وقد تميزت الدراسة بالجدية، والالتزام بالمنهج التطبيقي، فابتعدت عن التنظير، ووقفت على

الأبعاد التراثية التي تغلغلت لدى الشاعر في شعره ونثره، واللذين هما محصلة فكرية لموضوعات كبيرة عمل الشاعر على تبسيطها وتقديمها إلى الأطفال على أطباق ذهبية.

قدّم الباحث للدراسة لمحة وافية عن جيل الرواد الذين تصدّوا لكثير من المشكلات التي واجهتنا مع الحضارة الأوروبية، وذلك باستلهام الشعراء المعاصرين للتراث العربي، فلما أقبل سليمان العيسى على الكتابة للأطفال، كان همه التراث والتجديد معاً، فكان الشاعر مع كل نسمة جديدة تهب على الحياة، وعمل على نفخ غبار الماضي عن التراث، فاستوحاه في ديوانه (أغنية في جزيرة السندباد)، ثم مال إلى الشخصيات التراثية ، فبعثها من جديد في الشعر...

يخوض الباحث ملياً في أفانين الشاعر، ثم يقف أخيراً عند الأهداف الشعرية لفنه: (الهدف القومي، والهدف التربوي، والهدف الفني)، فيرى أنها تدور كلها حول الوطن والوحدة والمستقبل، والجمال، ولكنها تُختزل كلها في كلمة واحدة هي (الوطن) أو (الأمة).

وفي الدراسات المحكمة في ملف العدد دراسة "العيد جلولي" استلهام للتراث العربي في القصص الموجه للأطفال في الجزائر، وقد أدارها الباحث حول مجموعة كتب هي (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، ونوادر جحا) ووجد أن من نتائج اتساع مفهوم التراث تعدّد وجهات النظر حول كيفية استثماره، وطرق توظيفه، ومجالات الاستفادة منه، بوصف هذا التراث حافلاً بكثير من الظواهر القصصية، وملئ بكثير من الخطابات السردية، ولكنه لن يؤتي ثماره إلاّ إذا أعيدت صياغته، فَبُسّط وُوظّف، بغية تحقيق مجموعة من المقاصد والأهداف يذكر منها:

1 . تعريف الأطفال بتراثهم، وبصورة خاصة في عهد الازدهار.

2 . تعميق الانتماء القومي العربي الإسلامي لدى الأطفال.

3 . تقديم البطولات العربية لغرس قيم الشجاعة والبطولة.

4 . تنمية الخيال الطفلي وربطه بالماضي وبرموزه الشخصية.

وفي الدراسة الثالثة قدم د.عيسى الشماس بحثاً عن الكاتب وأدب الأطفال فرأى أن ما يكتب للأطفال لم يكن لمجرد التسلية والاستمتاع، وإنما لتقديم خبرات وقيم ومواقف سلوكية تسهم في تهذيب شخصية الطفل وبلورة سماته الذاتية والاجتماعية في إطار بناء الشخصية المتكاملة، ذلك لأن كاتب الأطفال هو مربّ، وما يقدمه من أبعاد أدبية ثقافية له أبعاده التربوية.

جاءت الدراسة على ترتيب فنون الأطفال بحسب أهميتها للطفولة، فشكلت القصة نسبة 44% والشعر 32% ثم المسرحية 17% وأخيراً الرواية 07%.

ثم أتت الدراسة على أفضل الوسائل لتقديم أدب الأطفال والموضوعات التي يعالجها الكتاب فجاءت الموضوعات الاجتماعية في المرتبة الأولى، فالوطنية/ القومية، ثم العلمية/المعرفية، وبعدها الإنسانية.

ووقفت الدراسة على صفات كاتب الأطفال الناجح، وصفات النص الأدبي الجيد، واللغة المستخدمة والأسلوب، ثم تقويم أدب الأطفال في سورية، فخلصت إلى النتائج والمقترحات الآتية:

1 . الكتابة بلغة فصيحة مبسطة تناسب لغة الطفل وترتقي بها.

2 . الجنوح إلى الخيال والمرح، والابتعاد عن الوعظ.

3 . معالجة الموضوعات التربوية المعاصرة.

4 . تحسين واقع طباعة الكاتب.

5 . إقامة مهرجان سنوي، وتخصيص الجوائز لأفضل الكتّاب.

6 . تشجيع الدراسات النقدية.

7 . الاهتمام بمؤسسات الطفولة.

8 . عقد لقاءات دورية بين الكتاب وجمهورهم.

ودارت الدراسة الرابعة لكاتب هذه الكلمات حول تقنيات الحركة في الصورة الشعرية. دراسة في شعر الأطفال عند د.وليد

مشوح، فتحدثتْ المقدمة عن معنى الحركة الفنية، ودورها في حياة الطفل، ثم أتت الدراسة على أبعاد الحركة في الصورة الشعرية في ديواني الشاعر (أناشيد المجد، وفتية الشمس) ووجدت أنها تأتي في مستويين.

الأول: عضوي تتغلغل فيه الحركة حول مقولات عامة.

والثاني: طفلي مقصود لذاته.

وتبدّت الحركة في صور متعددة برزت من بينها صورتان:

الأولى: الصورة الحركية الهادئة.

والثانية: الصورة الحركية المتوترة.

وخلصت الدراسة إلى أن الصورة الشعرية لدى الشاعر حركة حسية متواصلة تستحضرها الذائقة في جميع الحالات التي تصاغ فيها القصيدة، وتتنوّع فيها معطيات الحركة، وتنوس بين البطء والهدوء والرتابة والتوتر والسرعة، كما تتلون بألوان الموقف الوجداني، لتشارك في تشكيلها الحواس، وقد تتعانق الحركات كلها تعانقاً بنائياً في بيت شعري واحد.

ودرس نجيب كيالي أساليب التشويق في القصة الطفلية السورية، في العقد الأخير من القرن العشرين، فابتدأ بالحديث عن التشويق العام للطفل، وإغرائه بالقراءة بدءاً من غلاف الكتاب إلى العنوان، إلى حسن الاستهلال والسرد النصي، وقد هدفت الدراسة إلى:

1 . اكتشاف الأساليب التي استخدمها الكتّاب لتحقيق الهدف.

2 . تحديد جوانب القصور في الكتابة لتجاوزها.

واستعرضت الدراسة الأساليب السائدة التي تنحصر في:

1 . افتتاح القصة بأسلوب الاستفهام الذي يثير القارئ.

2 . استغلال الدعاية في النص.

3 . الأنسنة.

4 . الحبكة القصصية.

5 . إدخال شخصيات مثيرة أو محببة في القصة.

6 . معالجة الموضوعات التي تشغل بال الطفل وتثير اهتمامه.

7 . الخيال العلمي وغير العلمي.

8 . إثارة حواس الطفل بالوصف.

9 . الاستفادة من جماليات الفنون الأخرى.

10 . لغة القصة الرشيقة.

11 . وقمة التشويق أن يجمع الكاتب بين أكبر عدد ممكن من هذه الأساليب.

وقد وجدت الدراسة أن الأساليب السابقة تنقسم إلى قسمين:

الأول: أساليب موضعية التأثير. فـ"خير الدين عبيد" . وهو رسام قبل أن يكون كاتباً، استخدم أسلوب الرسم بالكلمات في قصة (مدينة الحروف) فكان لذلك أثر بالغ في ارتفاع منسوب التشويق فيها.

والثاني: أساليب شاملة التأثير، وقد تأثرت سلباً بالأمور الآتية:

أ . اهتمام الكتاب بمقولة القصة.

ب . التقليد.

ج . عدم الاهتمام بالتشويق.

وانتهت الدراسة إلى الوقوف على جوانب القصور في القصة:

1 . بروز عدد المجيدين في أساليب التشويق.

2 . عدم تطوير أساليب التشويق.

3 . عدم الاستفادة من التجارب العالمية.

4 . تميّز الإصدارات الخاصة بالجودة عن الإصدارات الرسمية.

أما دراسة نور الدين الهاشمي التي حملت عنوان قصة الأطفال في سورية في التسعينيات. الشخصية في القصة الطفلية. فقد عرضت لمجموعة لا بأس بها من القصص التي تميزت فيها الشخصية بالسمات الآتية:

1 . إسناد البطولة في معظم القصص للأطفال.

2 . وقد تسند البطولة للمجموعة.

3 . وقد تسند البطولة إلى مظاهر الطبيعة.

4 . اعتماد القصة على الأنسنة.

5 . وأسندت بعض القصص البطولة للكبار.

6 . وأنسن بعض الكتاب الجوامد وغيرها، كما فعل عارف الخطيب في قصة (القارب والبحر)، فجعلهما يتكلمان ويتحاوران، وأنسن نجيب كيالي (الكرة دعبولة)، وأنسن موفق أبو طوق (الفم والأنف والهواء)، وكذلك فعل محمد محيي الدين مينو بـ(الأرقام) ووجدت الدراسة أن الشخصيات:

1 . تهوى الاكتشاف والمعرفة عن طريق التجريب.

2 . تريد اجتياز المآزق والعقبات.

3 . تعشق الحرية وتتوق إليها، وتناضل في سبيلها.

4 . شخصيات تهوى المشاكسة والعناد وإيذاء الآخرين.

5 . شخصيات تود تحقيق أحلام غير واقعية، ولكنها تكتشف خطأها في النهاية.

6 . أطفال لا يستمعون إلى نصيحة الآباء.

وتنتهي الدراسة بمجموعة من السمات التي لا تتعلق بالشخصية، والبيئة التي تتحرك فيها، ويرى الكاتب أن الكتّاب يحمّلون أفكارهم بصورة مباشرة للشخصيات القصصية ويجعلونها بريئة مثالية، وقد كثر فيها وجود الأب والأم والمعلمة والعمة والجد، واستمد بعضهم مادته من الحكايات التراثية، وقد أغفلت بعض القصص أسماء شخصياتها، وجنح بعضهم إلى توصيف الملامح الخارجية بينما أُغفلت الجوانب النفسية للشخصية.

ثم كانت دراسة محمد بري العواني المعمّقة حول: الطفل وشواغل السرد القصصي النسوي العربي. سورية نموذجاً، عمد فيها إلى الدراسة بالتحليل والاستقصاء، لذا تعد الدراسة نوعيةً وجديدة في موضوعها الذي لم يسلط عليه الضوء بهذه الصورة البانورامية من قبل، ونظراً لجدية البحث وجدته، فسوف نأتي عليه بشيء من التفصيل.

إن ما يلفت الاهتمام في شواغل السرد القصصي ثلاثة أمورٍ هي:

1 . انتحاءُ أغلب القصص إلى الحيوان والأشياء وأنسنتها.

2 . إبداعُ سرد مهموم بقضايا الطفولة وفق مجموعة القيم التعليمية.

3 . الاهتمامُ بالأطفال أصحاب الإشكالات الخاصة، حيث تنحو القصة منحىً نفسياً، وتتعامل مع شخصيات إنسانية محددة، وسط بيئة اجتماعية محددة أيضاً، وهذا ما جعل صورة الطفل تبدو أكثر نصوعاً وأقوى حضوراً وفاعلية في القصص النسوية الموجهة للكبار.

تضمّ القصص التعليمية أفكاراً علمية أو معلومات أو قيماً محددة لغرسها في نفس الطفل من خلال حكايات بسيطة، وقد قامت قصص الحيوان والأشياء الجامدة بهذا الدور للأطفال الذين هم ما دون سن التاسعة. نلحظ ذلك في قصص لينا كيلاني التي لجأت إلى حيوانات معروفة في البيئة من خلال حكاية بسيطة، تقوم على حدث واحد لشخصية حيوانٍ، بغية غرس المعلومة

العلمية التي يتعلّم فيها الطفل (القانون) أو (النظام) وسوى ذلك من المعلومات الاجتماعية والتربوية التي اشتغلت عليها كل من الكاتبات: دلال حاتم، و نظمية الكراد، وضحى مهنا، وغالية خوجة، وجمانة نعمان، وجمانة طه، ومن الكتاب: نور الدين الهاشمي، موفق أبو طوق، نزار نجار، عبدو محمد، زكريا تامر، محمد قرانيا، نجيب كيالي، وعارف الخطيب، وغيرهم. ويلاحظ أن الاتجاه نحو الحيوان لا يتركّز حول توصيف طفل محدّد، وهذا يعني تعميماً وتعويماً، لأن الطفل يتخذ موقفه خلف الكتاب من دون أن يُكّون صورةً واضحةً، ولهذا فإن الباحث يتساءل عما إذا كانت شخصية الحيوان أو الجماد تمثّل رمزاً حتى يمكن عدّها شخصية إنسانية.

وفي البحث عن قضايا الطفولة ومشكلاتها ينغمس الكاتب العربي في غمار الأحداث الوطنية والعربية التحررية، وفي مقدمتها قضية فلسطين المغتصبة، فيبرز أطفال الحجارة، حيث أوجدت القصة نموذج الطفل العربي المقاوم.

ويبرز في القصص النسوية أنموذج (الطفل العاقل) التواق إلى المعرفة، كما في قصة (كريم والكمبيوتر) لضحى مهنا، وقصة (وصية حكيم) لأميمة إبراهيم، ويتصاعد هذا الخط المعرفي الاستدلالي لدى القاصة جمانة نعمان حيث تضع أطفال قصتها (أساطير) وسط مآزق جميلة وإشكالية، وهي مطمئنة إلى حسن تخلّصهم منها، وحاولت دلال حاتم في قصة (الحلم الجميل) رصد طفلتين شقيقتين عبر مجموعة أحداث صغيرة متسلسلة تمثّل نوعاً من التطور الذاتي، من خلال التجربة والمعاناة، بما هي أيضاً تجربة موضوعية تقوم على اكتشاف الصواب والغلط.

ويتحدث الباحث عن (الطفل العطوف/ إيثار الغير) الذي يُؤثر غيره على نفسه، فيكون بذلك صديقاً للآخرين من البشر والحيوان والجماد، ويضرب على ذلك أمثلةً متعددةً؛ منها معالجة (جمانة نعمان) قضية العطف والإيثار من خلال علاقة بطلة قصة (الجميلة للأبد) مع رفاقها الذين يسخرون منها لأنها تساعد الكسالى من تلاميذ صفها، فلا تأبه للأمر.

وتقدّم (نهلة السوسو) بطلة القصة (نسيمة) في مجموعة (سوار دالية) التي تحمل عنوان المجموعة، التي تعيش مع أبيها بعد أن فقدت أمها، وهي تقوم بدور الأم، وتساعد والدها، وتؤثر الآخرين على نفسها على الرغم من غناهم وفقرها. فتقدّم السوار لابنة الصائغ (دالية) وهنا تلعب الكاتبة ببراعة على نموذج طفلي موازٍ لشخصية نسيمة مختلفٍ كل الاختلاف عنه من دون قسوة. بل يمكن الادّعاء بأنها تتعاطف معه لأنه صغير، مع أنها تدين البيئة التي أنتجته، وتركته من غير تعديل وتقويم.

ويتجوّل البحث في رحاب التربية وبعض مصطلحاتها، فيقف عند (الشاغل المشكلاتي التربوي) للطفل شديد الاختلاف على صعيد الذكاء، أو غيره من نواحي الشخصية ومميزاتها عن الأطفال الأسوياء، كما يقف عند الطفل كثير المشكلات الذي يعجز عن التوافق الاجتماعي معها بسبب العادات المكتسبة، وثمة وقفة عند الطفل العدواني المشاكس ونزوعه على التسلط والزعامة. ويبرز نموذج الطفل (الأناني) كما يسلط البحثُ الضوءَ على الطفل (الطفل الاتكالي/اللامبالي) الذي يستسلم للآخرين ويعتمد عليهم، ويرى الباحث أن شخصية الطفل الاتكالية غير واضحة تماماً، مما يشير إلى تراخي أفراد أسرته معه.

ثم ينتقل إلى الطفل المحروم من العطف والحنان والرعاية وحق اللعب والتملك الشخصي البسيط، أو العيش ضمن أسرة متكاملة متعاونة، وينتهي البحث بالشواغل الفنية ليخرج باستنتاجات أهمها: انشغالُ الكاتبات السوريات بقضية لغة الأطفال، وتبنّي نمط سردي تعاقبي من حيث الزمن غالباً، وميلُ الشخصيات القيمية عامة إلى إنتاج نماذج مثالية تحمل أسماءً ذات دلالات توحي بمعنى الاسم ومطابقته مع سلوك الشخصيات وبيئاتهم، وامتلاك المصداقية الواقعية، وتقديم حوارات داخل السرد، ومعاملة أطفال القصص حتى المشكلين منهم بحنان واحترام، والوقوف على طبيعة البيئات الاجتماعية التي يتحرك فيها الأطفال. لكن الاهتمام بالأطفال المشكلين يبدو قليلاً، ويبدو إظهار العطف الزائد نحو هذه القلة واضحاً...

ومع ذلك كله، فإن القصص الموجهة للأطفال وللكبار ما انشغلت بشخصيات طفلية إلاّ تلبيةً لواقع يتطلّب حضورَ القصة بين أيدي الأطفال. ويمكن الادّعاء بأن كثيراً من القصص الموجّهة للكبار لا تولي شخصيات الأطفال الموجودة فيها عناية بالغةً إلاّ ماكان منها متعلقاً بشخصيات الكبار ومشكلاتهم أو ذكرياتهم وسِيَر حياتهم، وهذا مما يؤسف له.

ودرس أحمد بوبس أغنية الطفل العربي في سورية. التأسيس والتأصيل، وقد ظهر أثر التوثيق جلياً في الدراسة، نظراً لما يتمتع به صاحبها من خبرة صحفية وتأريخية وموسيقية، وقد وجد أن أغنية الطفل لون مستحدث في الغناء العربي، تمتاز بجملة من الشروط الفنية؛ أهمها: زمنها القصير، وجملها الموسيقية القصيرة والحيوية، وإيقاعاتها الرشيقة البسيطة المنتظمة، ولغتها العربية الفصيحة ووزنها الشعري المجزوء، وصورها الواضحة.

ثم تناولت الدراسة مرحلة التأسيس والتأصيل من خلال خمسة رواد أكاديميين مارسوا التدريس والتوجيه الموسيقي وأرسوا قواعد الأغنية الطفلية السورية، وهم:

1 . مصطفى الصواف. الرائد الأول 1902 . 1987 وهو أول موسيقي تخصص في الدراسة الموسيقية الأكاديمية في أوروبا.

2 . مجدي العقيلي. التجربة المتقدمة. درس الموسيقا في إيطاليا من عام 1936 . 1939.

3 . حسن الحريري، وقد أوفد إلى إيطاليا عام 1952 . إلى عام 1960.

4 . كامل القدسي. درس في القاهرة في الخمسينيات من القرن الماضي.

5 . إلهام أبو السعود التي درست الموسيقا في القاهرة، واكتسبت خبرة عالية في تلحين أغاني الأطفال، وقد نال الجانب التربوي مساحة واسعة من ألحانها...

وكانت دراسة د.موفق أبو طوق: مجلة أسامة. والإطلالة الأولى، موضوعاً خاصاً موثقاً لصدور العدد الأول من المجلة السورية في الأول من شهر شباط عام 1969 عن وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي في سورية، على أن تكون مجلة الطفل العربي نصف الشهرية، ووقف الكاتب مطولاً عند سبب التسمية ومعانيها، ثم استعرض مواد العدد الأول، فتحدث عن قصة زكريا تامر "لماذا سكت النهر" التي اخترقت القاعدة، وخالفت المألوف، وسارت على طريقة جديدة لم يعتد كتاب الأطفال أن يسيروا عليها. فجاء زكريا تامر بالرمز ووضعه إلى جانب الأسلوب الجذاب والحبكة المتقنة والحوار الشائق واللغة الرشيقة، ثم مزج الجميع في (خلاطة) أدبية، فشكل مزيجه الفني هذا (كوكتيلاً) حكائياً رائعاً يسيل له لعاب القراء الصغار . حسب تعبير الكاتب ....

ويتعرض الكاتب لقصيدة محمد الحريري (زيارة) التي يصف فيها بدقة ما قالته المعلمة، ثم ينتقل إلى مسرحية الأديب الساخر حسيب كيالي ذات الأسلوب المدرسي (الديك الصديق) ثم ينتقل إلى السيناريو وصفحات التسلية وقصص الشعوب ثم ينتهي إلى القول: "لقد كان العدد الأول خطوة أولى على طريق طويلة حافلة بالعقبات مليئة بالعثرات... يستعرض بعدها انطباعاته حول المجلة.

وابتدأت دراسة د.عبد الله أبو هيف: قصص الأطفال المؤلفة في سورية 1970 . 2003 بمقدمة ضافية، استعرض فيها إقبال الكتّاب على النشر، فبلغ عدد القصص خلال ما يقرب من ثلث قرن (702) قصة، علماً بأن العدد قد تجاوز الألفي كتاب، لأن عشرات العنوانات تشير إلى سلاسل أو مجموعة كتب.

ثم استعرض اللغة والصورة والرسوم والأشكال، وخرج بملاحظات مفادها أن استخدام الرسوم والصور تشكل نسبة 80% من السلاسل قليلة عدد الصفحات، وتغطي هذه السلاسل نسبة 65% تقريباً، وتشكل الحكايات التاريخية والدينية نسبة 38% من مجموع القصص. ثم عرج على بداية اهتمام المؤسسات الرسمية بقصة الطفل، حيث بلغت ذروة الاهتمام في العام الدولي للطفل 1979، عمد بعدها إلى إحصاء الإنتاج الكلي، وذلك عبر ترتيب القصص حسب الجهات الناشرة. ثم إحصاء القصص حسب سنوات النشر، وإحصاء القصص حسب المؤلفين.

وأتت الدراسة على تحليل المحتوى حسب الموضوع وفقدان الملموسية، وتقريب الموضوع، والموضوع القومي والاجتماعي والمعرفي، وبين التجريد والمحسوس. ولدى دراسة الموضوع القومي ونبض الحكمة تحدثت الدراسة عن قصص منظمة الطلائع التي تركزت أهدافها حول:

أ . تدعيم أبحاث الطفل بالقومية ومثلها العليا.

ب . تنمية خياله النضالي.

ج . ترسيخ حبه لوطنه واستعداده للشهادة في سبيله.

ثم يخلص إلى ملاحظات هامة أتى بعدها على القصص الطويلة، أو رواية الأطفال والفتيان، وانتهى إلى نتائج جيدة. لكن ما يلاحظ على هذه الفقرة الأخيرة من الدراسة أنها تحيل القارئ إلى أفكار وفقرات غير موجودة في الدراسة.

واحة الشعر:

حفلت واحة الشعر الطفلي بخمسة أسماء هي:

1 . عبد الرزاق عبد الواحد، وله أربع قصائد، الغيمة المنشدة، عصافير، *الديك في السما طار، وآه لو كان لي جناح، وقد تميزت القصائد بشفافية عذبة تعيد إلى الأذهان ماكان ينشره الشاعر في مجلات الأطفال العراقية، مجلتي والمزمار وتموز، وتظهر في القصائد اللهفة الوطنية، وأوجاع الغربة، ليس لدى الطفل فحسب، وإنما لدى الكبير أيضاً، فالنَفس الشعري في قصيدة "أيها البلبل الصغير" له نكهة الشوق والحنين:*

أيهـــــا البلبـــــــل الصـــــــغير

لـــــــك ريـــــــش وأجنحـــــــة

كيــــــف تبقـــــــى أســـــــير

طـــــرْ علـــــى كونـــــك الكبيـــــر

طـــــرْ، تمهـــــــل لأتبعـــــــك

إنمـــــا لـــــيس لـــــي جنـــــاح

طـــــرْ وخـــــذ لهفتـــــي معـــــك

2 . مصطفى عكرمة، وله قصيدة واحدة بعنوان "الضاد" *لا تخرج عن خطه الإسلامي الذي عُرف به، وقد حافظ فيها على تقليدية البيت الشعري، وتوزيع الشطرين، ووحدة القافية، وتتميز القصيدة . بما يتميز به شعر الشاعر عامة . بالوضوح والتخفف من أعباء الرمز، وبساطة الصور الخيالية، والالتزام بألفاظ معجم الطفل الشعرية:*

الضـــــاد حــــرف عربــــي ... لـــــه مقــــــام النســـــب

بــــــه نحـــــس أننــــــا ... أبنــــــــــاء أم وأب

لا فــــــرق بـــــين مشــــــرق ... فــــــي لفظــــــه والمغـــــرب

الله فيــــــه خصّـــــــنا ... بخيــــــر مــــــافي الكتــــــب

3 . جرجس ناصيف، وله قصيدة رفلت بحلة جمالية تربوية، *صاغها بأسلوب قصصي قوامه التفكير والتأمل، واعتمد على نظام الشطرين، وتنويع القافية:*

خرجـــــت ميســـــون صــــــبحاً ... تتمشــــــــى فـــــــي الحديقـــــــة

بــــــين أزهـــــــار وأشـــــجا ... ر وأطيـــــــار طليقـــــــــة

يتغنــــــى الطيــــــر فيهـــــا ... ويغنـــــــي للخميلـــــــة

4 . أسعد الديري، وله قصيدة قصيرة جداً بعنوان "هم الأطفال" *يحكي فيهاعن حبه للأطفال فيقترب بذلك من فكرة قصيدتي صحبة المكتب لأحمد شوقي، وقصيدة الأطفال لشوقي بغدادي، وقد كتبت القصيدة بعبارة رشيقة متنوعة القافية، وصور جمالية عذبة يشف فيها حب الأطفال في نفوس الآباء، كما تشف الفراشات والعصافير والأزهار في صور القصيدة:*

مضـــــــوا مثـــــــل العصـــــــافير	***وطـــــــــــــــــاروا كالفراشـــــــــــــــات***
فمـــــــن ســـــــور إلـــــــى ســـــــور	***وراء ملاعـــــــــــــــب النـــــــــــــــور***

5 . **محمد علاء الدين عبد المولى، وله ثلاث قصائد** هي: *حوار طفل مع أبيه، لكل شيء لغة، والأغنية، وتتميز القصائد بأن شخصياتها الطفلية واعية جداً حتى إنها في القصيدة الأولى يبدو فيها الطفل أباً، والأب هو الطفل الذي يستمع من ابنه إلى شكواه ونصائحه التربوية.*

تسيطر على القصائد نزعة الفكر الذي ينم عن تمرّس الشاعر بالكتابة للكبار، ونزوعه العفوي إلى طرح قضايا كبيرة في قصائد طفلية صغيرة، فالقصيدة الثانية تدعو إلى التفكير والتأمل بصورة جلية:

فـــــــي الأرض ســـــــر أكبـــــــر	***هيـــــــا لـــــــه نفســـــــر***
نضـــــــيع فـــــــي ألوانـــــــه	***أأزرق أم أحمـــــــــــــــر***

وعبارة (نضيع في ألوانه) تسربت إلى القصيدة من معجم الراشدين، ومثلها عبارة (وتضيء النجمة من قلبي) و(اكتبني حلماً وردياً) ولكن القصائد بصورة عامة تضع الطفل في جو فكري تأملي، جمالي فني، وترفل بإيقاع محبب، وسطر شعري رشيق، يعتمد على الصور الخيالية المبسطة، إلى جانب الصور التي قد يكون بعضها كبيراً على الطفل كأن يكون لون الأغنية زرقاء في قوله:

أغنية زرقاء

عن كل الأشياء

يسمعها الورد فيحسبها

نبعاً من ماء

ثالثاً . عالم القصة:

أما عالم القصة فقد اشتمل على القصص الآتية:

1 . **قصة "احذر الحية" لـ"نظمية الكراد"** *وقد استخدمت الكاتبة فيها أسلوب الرمز، وذلك باعتمادها على فنية الأنسنة من جهة، وتحميل الشخصيات القصصية أبعاداً فكرية من ناحية أخرى، وقد مزجت الكاتبة في أسلوبها بين (الحكاية) التراثية/الشعبية، و(القصة) الحديثة. وكانت نتيجة المزج نصاً قصصياً معاصراً، يتميّز بسمات القصة الطفلية الطويلة، وخصائصها الفنية، من حيث دراسة خصائص الشخصية القصصية، وتتّبع (النوع) وطبعه، وأسلوب عيشه فالحية من الحيوانات المخاتلة المخادعة، بينما (الخلد) حيوان طيب وادع محبب...*

والتفات الكاتبة إلى (الحكائية) وصياغتها بأسلوب معاصر من شأنه تنمية الخيال لدى الأطفال وربطهم بالماضي، وقد جسّدت عبارة (يحكى أن) التي ابتدأت بها القصة/ الحكاية، هذه الالتفاتةَ التي من شأنها التذكير بفن شعبي كان الشاغل الثقافي الأول لمخيلة الكبار والصغار في المجتمع العربي، ابتداءً من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، إلى حكايات ماقبل النوم التي عرفت مكانها الذهبي على ألسنة الجدات...

ذخرت القصة بالقيم الإنسانية السلبية؛ التي حاولت الكاتبة بثّها من خلال الشخصية الرئيسية من خداع ومكر ودهاء تجسّد في (الحية) إلى جانب القيم الإيجابية؛ من إيثار وتعاطف ونزوع نحو عمل الخير تجسّد في (الخلد) وعقلٍ وتفكيرٍ واتزانٍ تجسّد في (الغزال) وقد وظّفت الخصائص النوعية لكل حيوان في خدمة الحدث، الذي يتركّز حول خبث الأفعى مقابل طيبة الخلد، وذلك من خلال التكوين الفطري لكل منهما، فالحية تزحف على بطنها، والخلد أعمى البصر، والغزال سريع الجري، والطبيعة في الربيع تعيش في عرس "لم يبق أحد في هذا الكون لم يشترك في هذا العرس الرائع. أكاد أطير من الفرح والسعادة". وقد استفادت الكاتبة من تقنية الحوار، وجريانه على ألسنة الشخصيات، كل حسب الدور الذي يؤدّيه، وبما يتناسب مع طبيعته في إثارة المشاعر العاطفية، من مظاهر الرقة والخداع، والحزن والفرح، والتهور والاتزان، مما ساعد على تصعيد الخط الدرامي للصراع، كما

استفادت الكاتبة من المكتسبات الثقافية في التراث العربي، في التركيز على رمزية الأفعى. وهذا يقودنا إلى بحث مطوّل يمكن الإشارة إليه على أن الأفعى في الأدب تعدّ أداة فنية بيد الكاتب، وعنصراً هاماً من عناصر الرواية والقصة المعاصرة في الشرق والغرب على السواء، بوصفها حقيقة من الحقائق المحمّلة بالأسرار والمعاني، والرموز والدلالات. وقد ارتبط وجود الحية بوجود الإنسان منذ الأزل، ففي قصة آدم وحواء عليهما السلام، تنبئ عن مدى علاقة الحية بالحياة الإنسانية الجديدة، وبالخلق الكوني، ذلك أن حواء هي الأم الكونية للمخلوقات، ومنبع الخصب، ورمز الحركة، والتطور، والانبعاث والحية أيضاً . كما تنبئ قصة الخلق الآدمية تلك . أغوت حواء بالأكل من الشجرة المحرمة، وحواء أغوت آدم، وأغرته، فكانت المسبب الحقيقي للهبوط من الجنة، والانبعاث الجديد، والمسبب لعمارة الأرض، وحرثها، وتطور ذلك تاريخياً في التجربة الإنسانية والطبيعية والكونية.

وكما وجدت الحية في الكتب المقدسة، فقد وجدت في الأساطير الأولى للبشرية، ففي ملحمة جلجامش . البطل الأسطوري السومري . الذي كدح تاركاً وطنه، أوروك، للحصول على نبتة الخلود التي تعيد للإنسان الشباب المفقود، وقد حصل عليها جلجامش بعد عناء، لم يتحقق حلمه، وطموحه، ولم يحقق مثله الأعلى. إذ تسرق الحية نبتة الحياة الخالدة، وتنسلخ من جلدها، وتعود إلى الماء وبهذا العمل تؤدي وظيفة وثيقة الصلة، قوية الوشائج بالحياة، وتصف الأسطورة هذا الموقف المأساوي التراجيدي حيث تقول: "رأى جلجامش بئر ماء بارد فهبط واستحم، ولكن في أعماق البركة كانت ترقد حية، وأحست الحية بحلاوة الزهرة. فصعدت من الماء واختطفتها وولت بعيداً، وسرعان ما انسلخت من جلدها وعادت إلى البئر. عندئذٍ جلس جلجامش وبكى، وجرت الدموع على وجهه، وأمسك بيد أرشانابي: "أني أرشانابي، ألهذا كدحت بيدي، ألهذا عصرت دماء قلبي؟ ماكسبت شيئاً لنفسي، لست أنا. بل وحش الأرض هو الذي سعد به".[80].

وكما سرقت الحية نبتة الحياة الخالدة، وانسلخت من جلدها في الملحمة، فقد سرقت الحية في القصة عيني الخلد، وكما جلس جلجامش وبكى، وجرت الدموع على وجهه، بكى الخلد المخدوع بدموع الأفعى وقضى عمره فاقد البصر يحكي للآخرين عن خداع الأفعى...

إن القصة تنتمي إلى عالم الحيوان بوصفها حكايةً واصفة ومفسرةً من حيث الجوهر والفكرة، حاولت شرح علة أو غاية، عبر الخيال، الذي لا يخلو من واقعية إنسانية تستوعبه بيئة الطفل، لأن الحيوان فيها يشبه عنصر البشر في تصرفه وسلوكه وعواطفه وتفكيره ولغته وحواره. ولكن القصة التي ابتدأت بدايتها باستهلال حكائي لم تلتفت إلى ذلك في الخاتمة، فانتهت نهاية فنية معاصرة.

2 . قصة "النظارة العجيبة" . لـ"آصف عبد الله":

تبرز الأهمية القيمية وراء سعي الكاتب الحثيث لصياغة قصة قصيرة للطفل، تضم أكثر من قصة واحدة في إطارها العام. وقد عمد الكاتب إلى اختيار شخصياته، وأحداث قصته من الواقع الحي الذي تعيش فيه الأسرة العربية في المجتمع البسيط الذي يحافظ على أواصر الحب التي تسود علاقات أفراده، فالجدة الطاعنة في السن تستفيد من فراغ أيامها بحياكة جوارب الصوف، لتقدمها هدايا للجيران والأصدقاء وأفراد الأسرة. وشخصية الطفلة الحفيدة واضحة تلازم جدتها، ويظل الطفل الحفيد أمامها يرنو إلى يديها البارعتين في النسيج.

وشخصية الجدة هي الشخصية التقليدية التي وعتها الذاكرة الشعبية، تحافظ على وداعتها، وتحب العمل، ويعتمل في صدرها عشق أمومي لحب الأحفاد، ونزوع إنساني لحب الخير، ونزوع اجتماعي للحفاظ على الود بين المعارف والجيران.

تظهر القصة مدى عناية الكاتب بهذه الشخصية القصصية المحببة للأطفال، فلا تنطق ولا تتصرف إلاّ بما يتوافق مع مكانتها وسنها. يقول الطفل السارد: "لم تكن جدتي تجلس دون عمل أبداً، وكانت تقول: من لا يعمل لا خير فيه، وكنت ألعب إلى جانبها، وأنط مقلداً الأرنب. أو أصفر كالعصافير، وإذا غضب أبي، كنت أقترب منها، وأجلس دون حركة فتضحك، وهي تمسح شعري، وتربّت على كتفي وتقول:

. اهدأ يا ولدي... ألا تشبع من النط والصراع؟.."

ويستكمل الكاتب رسم ملامحها بواقعية فنية، فيقف عند كبر سنها، من خلال لقطةٍ عفوية بارعة، حين تريد إدخال الخيط في سّم الإبرة فلا تملك إلا أن تستعين بحفيدها:

[80] للاستزادة يمكن مراجعة مجلة الموقف الأدبي العدد 390 تشرين الأول 2003 المثل الأعلى في الأسطورة. أحمد علي سليمان.

"تعال يا أحمد ... خذْ... أدخلِ الخيط في خرم الإبرة.".

وليست شخصيتا الحفيدين (أحمد) وأختـه (دموع) بأقل عناية من رسم شخصية الجدة، فقد أخذت كل من الشخصيتين أبعادها الطفلية، وقد حافظت بها على خصوصية (الجندر) وفق المعايير التربوية للمجتمع العربي، فللطفل تطلعاته التي تتناسب مع وضعه الجنساني من الحركة والصخب، والمشاكسة واللعب، وللبنت تطلعاتها في اكتساب تعلّم مهنة الحياكة من الجدة، إضافة إلى وداعتها وهدوئها واتزانها.... ولكنها بدت شخصية ثانوية مقارنةً بشخصية أخيها، مع أن القصة قد ابتدأت بها، وكان لها أن تستمر في القصة حتى النهاية، لكن اندفاع الكاتب خلف الأهداف القيمية جعله يركّز حركة الحدث على أخيها أحمد الذي خدمت شخصيته الغرض الذي يريد الوصول إليه في النهاية، وهو التركيز على قيمة حاسة البصر لدى الإنسان، وضرورة إصلاح عيوب النظر باستخدام النظارة الطبية التي يصنعها طبيب مختص.

القصة جيدة، وقد تكون أجمل، فيما لو أن الكاتب أغنى شخصية الطفلة (دموع) والمجال متاح لها لمتابعة الدور الأمومي في الحيز الذي تعيش فيه. ومع ذلك فقد استطاعت القصة أن تضع الطفل المتلقي في مجتمع واقعي تتحرك فيه شخصياته القصصية في جو من الألفة والحب والبراءة، تنضوي تحت سقف بيتٍ تسوده الألفة الحميمة، يقوم على المتعارف عليه من تقاليد الأسرة العربية، الشعبية، والتي لا تعيش في معزل عن العصر، فالجدة تهرع إلى طبيب العيون لصنع نظارةٍ تحافظ فيها على سلامة نظرها، والطفل أحمد يتعلّم في المدرسة، ويظهر حبه للاطّلاع، ويقف من معلّم المدرسة على البعد العلمي لفوائد نظارات العيون الطبية.

3 . قصة: "يغضب دائماً" لـ"حنان درويش":

وهي من اللون القصصي القصير جداً، لجأت فيها الكاتبة إلى الرمز السياسي بصورة تذكرنا برموز زكريا تامر الطفلية الكبيرة التي لا تسلي الطفل القارئ بقدر ما تضعه أمام مقولات إنسانية كبرى. وقد استطاعت الكاتبة أن تحقق هذه المعادلة حين وظفت الرمز بأنسنة شخصيات القصة فالعنزات تمشي خائفة خلف (التيس) ذي القرون المرفوعة، ولا تجرؤ على الاحتجاج على المعاملة القاسية التي يعاملها بها. وحيث تحتج ينزل بها أشد العقوبات... "سأقضي عليكن جميعاً لو تفوهتن بكلمة واحدة".

إن جنون العظمة يحكم تصرفات التيس القائد الذي يقود قطيعه إلى المرعى، فحين تمردت عنزة على نظامه وقررت الشرب قبله من غدير الماء، جن جنونه، واحمرت عيناه واندفع نحو العنزة المتمردة، يريد البطش بها، لكنه اصطدم بالصخرة فجأة حين هربت العنزة من أمامه، فغطى الدم عينيه، وراح يتخبط من شدة الألم ويصيح:

"آخ. آخ. أرجوكن أيتها العنزات. أسرعن لنجدتي".

إن الرمز على الرغم من صعوبته جعلته القاصة شفافاً مقبولاً سهلاً، لا يصعب على الطفل الصغير الوصول إليه، والوقوف على مغزى القصة بيسر وجاذبية، ولعل جاذبية القصة متأتية أيضاً من لغتها المبسطة، وحوارها الخفيف، والأهم من ذلك كله، تمتع العنزة بالوعي، وتمردها على الظلم، ومن ثم وقوع التيس في شر عمله، نظراً لتوق الطفل إلى انتصار الحق، وعقاب الظالم.

4 . قصة: "العين والديك الأسود" لـ"عبدو محمد".

هذه قصة كتبت بأسلوب جديد، وحملت مضموناً جديداً يتركّز حول البيئة، وضرورة الحفاظ عليها، وقد وظف الكاتب مجموعة كبيرة من الشخصيات البشرية والحيوانات المؤنسنة، وهو في إلحاحه على هذا التجمع إنما يهدف إلى القول إن البيئة الطبيعية هي ملك للإنسان والحيوان معاً، كل يشارك بدوره في الحفاظ عليها ورعايتها، لتظل البيئة الخصبة التي توزع جمالها وخيرها على الجميع من دون استثناء.

يمزج الكاتب في أسلوبه بين الحكائية التراثية/ الشعبية، التي تقترب كثيراً من أجواء كليلة ودمنة، وبين ملامح القصة الحديثة، وينتج عن هذا المزج لوحة قصصية فنية حافلة بالجاذبية والتشويق، فضلاً عن القيم الكبيرة التي تطرحها كالتعاون والشورى والحكمة والتفكير والوقوف على التوازن البيئي الذي يحققه وجود الحيوان في الطبيعة إلى جانب الإنسان.

فراعي الغنم سيترك القرية لأنه لم يعد يرى شجرة خضراء يستريح في ظلها مع قطيعه عند الظهيرة، ولم يعد يجد ماءً عذباً يشرب منه مع قطيعه. والجدول الوحيد في القرية يكاد يجف وقد امتلأ بالنفايات....

إن القصة تتجه اتجاهاً جديداً في طرح موضوع حيوي هام، وقد حافظت على الخصائص الفنية من لغة مبسطة، وحوار ومباسطة عفوية، والوصول إلى غرضها الفكري/ القيمي بصورة مأنوسة لم تلجأ فيها إلى الوعظ والإرشاد التي تتطلبها مثل هذه

الموضوعات الصعبة التي لم نعتد عليها في القصة الطفلية العربية.

إن جِدة القصة تتحقق في أنها تصوغ مجرياتها بمنطق الواقع، وقد حفلت بتفاصيل وجزئيات مشخصة أضفت على السرد حيوية تجذب الطفل، وتقدم إليه المعلومة والحقيقة بواقعية، لا يشعر تجاهها بغرابة الفكرة أو الموضوع، وإنما يدخله شعور بأن نقاء البيئة وجمالها يهمه بالذات كما يهم جميع من حوله، وهذا ما جعل من القصة وحدة عضوية، تلتم على بنيتها النصية، وتحيط بأبعادها الاجتماعية والصحية والتربوية والإنسانية، التي تنصهر جميعها في بوتقة التعاون والتكافل والمعرفة، والإحساس العام بأن البيئة التي تتحدث عنها القصة هي بيئة الجميع، لابد لبقائها . سليمة . من التوازن والتكافؤ، فإذا اختل جانب من جوانبها تداعت له باقي الجوانب بالتقلقل والاهتزاز.

رابعاً . الرسائل:

وفي باب (الرسائل) كتب الأديب "هيثم يحيى الخواجه" من الخليج العربي "حول ضرورة تلمّسِ أدبٍ متميز للطفل العربي. تجارب عربية"، ولدى الوقوف على فحوى المادة، نجد الكاتب يدرس ملامح من مسرح الطفل في سورية، ويرى أن وجود المسرح الطفلي ضروري من أجل إيجاد نشء سليم مثقف واع، ثم يأتي على استعراض بدايات المسرح المدرسي في العالم منطلقاً من الولايات المتحدة الأمريكية 1903 توالت بعدها خشبات المسارح في العالم، حتى وصل إلى الوطن العربي، حيث قام زكي طليمات في مصر، ثم رضا صافي في سورية بتشجيع هذا اللون الفني...

تعدّ التجربة السورية في إقامة مهرجان الطلائع في ربيع كل عام تجربة رائدة، نظراً لما حققته من نتائج لا تماثلها فيها سوى التجربة العراقية، ونهضت بعض الأندية والمؤسسات الرسمية المختصة بمثل ذلك، ولكنها لم تحقق حضوراً، فعالاً لذلك اقترح الكاتب عدداً من الأمور الناجعة لنجاح التجربة. ينتقل بعدها إلى ملامح أدب الأطفال في الإمارات، حيث يبدو الاهتمام جلياً بهذا الفن، لإيمان القائمين عليه بأهميته في بناء شخصية الطفل، وقد ازداد الاهتمام به بعد أن صارت مجلة ماجد تطبع من العدد الواحد (174500) نسخة. ثم ينتقل إلى بدايات الاهتمام بكتاب الطفل، ويخلص إلى أنه يتصف بملامح محددة من أهمها:

1 . النهل من واقع الحياة قبل النفط وبعده.

2 . عكس العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة.

3 . الاهتمام بالجانب التراثي.

4 . الالتفات إلى مهن الأجداد.

5 . الالتفات إلى حياة الأسرة.

6 . الحلم بالمستقبل.

7 . التمسك بالعقيدة الإسلامية.

8 . توظيف الحكايات الشعبية.

9 . الاهتمام بالقضايا الوطنية.

ويدرس الكاتب ديوان أناشيد للأطفال، لـ"هالة حميد معتوق"، فيرى أنه مجموعة واعدة تحفل بإيجابيات جيدة من إيقاع واهتمام بالجمال الفني وتنمية الذوق، ينتقل بعدها إلى دراسة شعر أحمد الحمادي التي يتميز بموسيقاه وصوره الخيالية، ثم يأتي على القصة التي كتبها مع أسماء الزرعوني. ويتوقف عند قصة الشجاعة الحقيقية لـ"صفية إبراهيم القاسمي"، ثم عاشق البحر لجويرية الخاجة، وقصص عبد الرضا السجواني ويسجل انطباعاته العامة حولها.

وقد حفل الملف الطفلي بمادة عن الأديب "رزق الله حسون. ريادة سورية"، لـ"بيان الصفدي".

يبدأ الكاتب دراسته بالاستغراب لتجاهل التجربة السورية الرائدة في شعر الأطفال السورية من قبل أبناء القطر والدارسين من الأقطار العربية، فقد توفر للتجربتين المصرية والعراقية من يتحدث عنهما ويظهرهما للوجود، وقد حاول الكاتب جاداً تسليط الضوء على هذا الجانب المهمل من التجربة الشعرية السورية على وجه الخصوص، وسعى لدى وزارة الثقافة، فحصل على كتاب يُكلَّف فيه الشاعر الصفدي مع (كاتب هذه الكلمات) بالعودة إلى المهمل المنسيّ من شعر البدايات الطفلية في سورية والوطن العربي، لكن التكليف أوقف لأسباب لم نعرفها بعد...

تشير الدراسة إلى أن أول كتاب طبع في بولاق بمصر عام 1822 كان للكاتب السوري رفائيل زخور، والمطبعة كان يديرها رجل سوري اسمه نيقولا مسابكي، وأن أول كتاب تناول قصص الحيوان شعراً هو (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ) للأديب المصري محمد عثمان جلال، في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، ثم كان الكتاب الثاني بعد عقد من الزمن، في شعر الحكايات للأديب الحلبي رزق الله حسون (1825) الذي كان متعدد المواهب، فأصدر في لندن جريدة (مرآة الأحوال) وعمل على تحويل القصص الدينية إلى منظومات شعرية، وأصدر كتاب (النفثات) في لندن عام 1867 مصدّراً بإهداء للأمير عبد القادر الجزائري.

يدرس الكاتب خصائص الكتاب فيجد أنه منقول عن اللغة الروسية لإيفان كريلوف أحد رواد قصص الأطفال في العالم، التي تشبه حكاياته الحكايات الشرقية المعروفة في كليلة ودمنة. وغيرها.

والنفثات كتاب حوى الشعر والنثر المسجوع، والمنوّع في الإيقاع، الذي لم يلتزم بوحدة التفعيلة أو القافية، ولكنه كان شديد التصنع ملتزماً بشروط زمنه، وهو في تنويع قوافيه وتفعيلاته يسبق كتّاب زمانه الطهطاوي وجلال، مع أنه صاغ الشعر على النمط التقليدي المعروف بوحدة البيت، ونظام الشطرين، ووحدة القافية في القصيدة، كما صاغه بأسلوب جديد يقترب من نظام الموشحات في الشعر الأندلسي، وقد استعرض الكاتب نماذج مطولة من شعر النفثات، وضعت في أيدي القارئ المهتم مؤشراً على خط الشاعر الفني، الذي لا يمكن تطبيق معاييرنا النقدية عليه، وهذا ما التزم به الشاعر بيان الصفدي في نظرته التوثيقية إلى شعر الريادة.

يقول الشاعر رزق الله حسون في قصيدة "بستاني وحماري":

جنينـــــــــة لنزعـــــــــة النظـــــــار — تشـــــــقها جـــــــداول الأنهــــــار

محفوفـــــــة بـــــــالورد والأزهـــــار — مغدقـــــــة بـــــــالكرم والأشـــــجار

مـــــن ســـــائر الأعنـــــاب والأثمـــــار — وســـــــلطة العصـــــــفور والغربـــــــان

تســـــــتهلك الغلـــــــة بالمنقــــــار

إن عمل "بيان الصفدي" الذي ينفض فيه الغبار عن شعر البدايات الطفلية يعدّ خطوة صحية، بل وضرورية للوقوف على تطور هذا الفن الذي صارت له مؤسساته الرسمية والخاصة، وصار له حضوره الفعال في الجامعات والصحافة، وكم يتمنى المرء لو أن هذه المؤسسات أخذت بيد صاحب هذه الخطوة الرائدة، وتبنّت هذا المشروع الحضاري الذي لا يجوز تركه للمبادرات الفردية وحدها.

محمد قرانيا

□□□



* رســـــــــــــــــــــــالة الصــــــــــــــــــــــــين

....

رسالة الصين

المقارنة

بين أشعار الصين وأشعار العرب

بعد الحرب العالمية الثانية ترجم الدكتور سامي فاروبي "الأدب المقارن" للأستاذ الفرنسي المقارن، في جامعة السربون، فان تيجيم وهو الشيخ العملاق أكبر علماء المقارنة في فرنسا وربما في العالم وأول من قدم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن بطريقة منهجية ومنظمة، في كتابه الموجز والعلمي "الأدب المقارن" في عام 1931، وهو ذائع الشهرة وفيه أوضح معالم مدرسة المَقارنة الفرنسية إيضاحاً شاملاً.

قد ترجم الكاتب الصّيني والشاعر المشهور والمترجم دي أون سو (1905 . 1950) الأدب المقارن لفان تيجيم، وطبع هذا الكتاب في دار النشر للتجارة في شانغهاي في عام 1931.

اعتبر فان تيجيم أهداف الأدب المقارن هو البحث عن التأثير الخارجي الذي أثر في مؤلفات الكتاب والعلاقات المتبادلة بين أعمال الأدب من مختلف الدول كما هو تحديد أساليب الأدب المقارن اعتباراً في البحث الوثائقي في الدقة والصحة.

مدرسة المقارنة الفرنسية:

ظهرت في تاريخ الأدب المقارن مدرسة المقارنة الفرنسية، أولاً بظهور كتاب مدام دي ستال الشهير "عن ألمانيا".

ومع بلد نسبوجيه تبدأ المرحلة الثانية وكان أوضح رجالها دون شك، وقد شغل كرسي الأب المقارن في جامعة ليون عام 1901 خلفا لتكست وبعد ذلك بعام واحد، نشر طبعة جديدة موسعة من قائمة مصادر الأدب المقارن التي كتبها ونشرها بتز من قبل، ثم أنشئ فيها لأول مرة، في العاصمة الفرنسية أسس وحده في اليك، وفيما بعد الاشتراك مع بول هزار وفان تيجيم "معهد الآداب الحديثة والمقارنة" وأصبح على امتداد ربع قرن، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، المعقل الحقيقي للمقارنة العالمية، سواء في البلقان، أو الشرق الأقصى أو الشرق الأوسط، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماماً وأصبحت زعامته موقع اعتراف الجميع، ولو أن المدرسة الثانية "المدرسة الأمريكية" تبذل جهوداً جبارة لزحزحة النفوذ الفرنسي في هذا المجال وترفع راية الدعوة إلى التحرر من النظريات الفرنسية المحافظة.

وتأسست في عام 1954 "الرابطة الدولية للأدب المقارن" في أكسفورد: وعقدت مؤتمرها الأول عام 1958، في تشابل هيل وهو مقر جامعة كارولينا الشمالية.

وفي هذا المؤتمر ظهرت مجادلة كبرى "مناظرة كبرى" واستمرت أكثر من عشر سنوات حول الأدب المقارن ودفعت في هذه المجادلة الكبرى بتطور الأدب المقارن الصحي. وكان مؤتمر تشايل هيل هو نقطة التحول في تاريخ تطور الأدب المقارن وفي هذا المؤتمر تلقى مفهوم الأدب المقارن التقليدي نقداً شديداً.

ترجم الشاعر المشهور والمترجم دي أون سوه (1905 . 1950) الأدب المقارن لفان تيجيم وطبع هذا الكتاب في دار النشر للتجارة شانغهاي في عام 1931 وهو شاعر صيني مشهور وله كثير من الأشعار مثل "زقاق المطر"

أحمل مظلة ورقية مغطاة بالدهن وحدي،

أتردد وأهيم في مشيتي،

في زقاق المطر الطويل، الطويل، الهادئ،

أرجو أن أصادق فتاة جميلة كائبة،

كقرط من زهر القرنفل،

****

ولها ألوان من قرط من قرط القرنفل

ولها عطور من قرط من قرط القرنفل

ولها كآبة من قرط من قرط القرنفل

وتيأس وتحزن في المطر

كائبة هائمة في زقاق المطر

****

استعار الشاعر دي أون سوه التشبيه والكناية والأخيلة مثل زقاق المطر، وفتاة كائبة وقرط من قرط القرنفل للتعبير عما في داخل نفس الشاعر في هذا الوقت حوالي عام 1926 كان الرجعيون يذبحون الشبان الثوريين وسببوا الإرهاب الأبيض المسيطر على البلاد كلها، وكان بعض الشبان لم يبحثوا عن مستقبل الثورة، وأصيبت قلوبهم بالآلام واليأس كانوا مشتاقين إلى الآمال الجديدة ويتأملون قوس قزح الملونة الزاهرة في الظلام وتأثرت أشعار الشاعر دي أون سو بالرمزية الفرنسية في "زقاق المطر" شبه الشاعر المجتمع الظالم المخنوق بزقاق المطر الطويل الضيق الساكن، حيث لا يوجد صوت ولا سرور ولا أشعة الشمس أما الشاعر فهو في عزلة يحمل مظلة ورقية مغطاة بالدهن هائماً في هدوء، بل مازال يأمل آمالاً جميلة وتبدو فتاة جميلة كقرط من زهور القرنفل ونعرف أن قرط القرنقل رمز يرمز إلى الآمال الجميلة.....

وبعد عدة سنوات سافر الشاعر دي أون سو في عام 1932 إلى فرنسا للتدريس وكان يدرس ويبحث في الأدب الفرنسي والآداب العالمية وكتب كثيراً من الأشعار وقدم وترجم الأدب المقارن لفان تيجيم العالم الفرنسي.

وفي الأسطر القادمة يمكننا أن نقوم بالمقارنة بين أشعار الشاعر الصيني دي أون سو، وأشعار الشاعر المصري فاروق جويدة

"الشمس تشطرها السماء وخلفها،

يبكي السحاب على الرحيل

والليل من خلق الضياء

ويطل في خبث على وجه النخيل

والوقت كالسجان

يصفعني ويتركني

على أمل... عليل

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

ماذا تبقى من ضياء الصبح

في هذا الوطن؟

والشمس تجمع ضوءها المكسور

والصبح الطري

رفات قيس يفتش عن كفن

النيل بين خرائب الزمن اللقيط

يسير منكسراً على قدمين عاجزتين
ثم يظل في سأم ويسأل عن سكن
في كل يوم يشطرون النهر
فالعينان هاربتان في فزع
وأنف النيل يسقط كالشظايا
والفم المسجون أطلال
وصوت الريح يعصف بالبدن
قدمان خائرتان بطن جائع
ويد مكبلة... وسيف أخرس
باعوه يوماً في المزاد بلا ثمن

في نظر الشاعر فاروق أصبحت "الشمس" بطلاً وأصبح نهر النيل متدهوراً فقيراً وعبر الشاعر عن يأسه وأمله الضعيف واستعمل الرمزية الفرنسية أيضاً.

وعندما كنت أعمل مترجمة لدى إحدى الشركات الهندسية الأردنية الصينية بعمان وبعد إنهاء عملي كنت زرت سوريا مع زوجي شو ننتوقي وكتبت قصيدة واحدة بعنوان "ألحان الإوزة العراقية":

في الأمواج الزرقاء من البحر،
ترقصون أنتم عفاريت المياه.
وتلبسون لباس السحب الجميلة.
وتلبسون تاج سحب الشفق.
وتنعشون أرواح الإوز السامية.
لما تطير الإوزة وحده؟.
أنتم تشتاقون إلى رفيقكم المفقود.
وتنادون رفيقكم بتغريدكم نغماً ونغما.
وتصير لآلئ البحر دموعكم نقطة ونقطة.
ويصير المرجان دمائكم زهرة زهرة.
ولما أصيب رفيقكم بالجراح في منتصف الطريق.
وددتم أن تصنعوا الأدوية الناجعة بدماء القلوب.
وددتم أن نفثتم ريشة وريشة.
ولتحموا رفيقكم من البرود.
ولما بحثتم عن رفيقكم المفقود.
تغنون بأنغام جميلة راقصة طربا
تبصرون أنه الوطن الأخضر وجباله الشاهقة
وتسمعون إلى أغاني الفجر وألحان الشفق من البحر.

وترفعون أعناقكم الرفيعة

تحلقون في السماء الزرقاء بأجنحة مرفرفة

تنفحون آلافا من الأبواق الذهبية من أشعة الشمس

وتعزفون ألحان الطبيعة الجذابة

في قرع الطبول من العاصفة والإعصار

وتخلقون ألحان القرن الجديد

في أمواج الأنغام الزرقاء

استعارة الشعراء الصينيين والعرب التشبيه والكناية والأخيلة هنا ليست فضولاً وحلية وإنما هي لجوء إلى أقرب الأدوات إلى التعبير عما في داخل النفوس واستعانة بأدق هذه الأدوات جميعاً وأكثرها إبانة.. والتشبيه والكناية والأخيلة والرمزية في الأشعار مثل زقاق المطر وفتاة كقرط من القرنفل مثل الإوزة العراقية والجبال الخضراء في الأشعار الصينية والشمس والسحاب والنخيل يكمل الصورة ويعطيها عمقاً ويرسم ظلالها وألوانها فالتشبيه والكناية والأخيلة يجعل القصيدة مليئة بالانفعالات والانطباعات عامرة بالمشاعر المختلفة المتباينة المتضاربة.

إن النساء مثل الرجال لا تشتاق إلى الحب والزواج الكامل فحسب بل تشتاق إلى الصداقة الخضراء والفنون الجملية والسعي إلى الأهداف السامية ويجذبهن الأدب الواسع كالبحر الأزرق الواسع والسماء الزرقاء الصافية والطبيعة الجذابة.

وصف الأديب المشهور تشياو شوي تشيان أن الفتاة الجميلة . الممثلة الرئيسية لن دانغ يونغ لروايته المشهورة "أحلام القصور الأمراء": أن حاجبيها الجميلين كالجبل الأخضر وهي سبب كتابة الأشعار القديمة: وكانت تنغمس دائماًُ في تذوق الأدب الكلاسيكي الصيني القديم كما وصفت الكاتبة السورية المشهورة غادة السمان في روايتها: "لا بَحْرَ في بيروت" أن كل النساء يسعين إلى البحر الأزرق.

ولكن الفجر ليس في لندن ولا في نيويورك ولا في بيروت بل موجود في قلوبنا وفي أعمالنا المشتركة وكل النساء يردن أن يصبحن إوزة عراقية بيضاء تغني ترقص رقصة جميلة ولحناً لذيذاً عذباً.

***

الهوامش

(1) كتبت قصيدة "ألحان الإوزة البيضاء" متأثرة بالطيور من أشعار الشاعرة الفرنسية ستنغ جنغ بس وهبتني كتاباً "سنغ جنغ بس مع الصين" الأستاذة للغة الفرنسية سي يي من لمعهدنا: وهي التي ترجمت الرواية الفرنسية :الملاعبة: تمي لان كونغ دي لاي الأديب التشيكي وأن الأستاذة سي تحب الحضارة العربية ولقد زارت مصرَ والأهرام مع بنتها.

(2) " لا بحر في بيروت" لغادة السمان التي هي مترجمة لي في المجلة الصينية "آداب العالم"عدد 199 سنة 1988، للأكاديمية الصينية لعلوم المجتمع في بكين:

كتبت هذه المقالة بمساعدة الأستاذة شنغ خوي والأستاذ نبيه/ داي شياو تشي

عُنْواني: ما روي يوي زينت الأستاذة للقسم العربيّ

للمعهد الثاني للغات الأجنبية في بكين ص. ب 100024 في الصين.

ما روي يوي المكتبة العربية
بمساعدة لي شياو وي
وبالإشراف من الخبير العربيّ محمد الصاوي
للمعهد الثاني للغات الأجنبية في بكين ص ب 100024

□□

لوحة الغلاف:

للفنان جمال العباس

عنوانها: *في ظلال الأزرق* – *بقياس 62× 48 منفذة بالألوان الزيتية، وهي امتداد لمجموعة أعمال أواخر التسعينات، رُسمت بالألوان مباشرة، وصاغت مفرداتها من تكوين وإيقاع ومضمون وموضوع وأبعاد ومساحة وخط وما خلف ذلك، بمعنى أن اللون هو محطة الرؤية الأولى لعين المتلقي وساحة التفجر والانطلاق، ومن خلاله تتم عملية التوغل في ثنايا العمل ومؤثراته.*

تحمل اللوحة إيماءات لعناصر بشرية متمورة لا تستقر على حالة واحدة تشغل القسم الأسفل من اللوحة، وتتجاوز مع عناصر أخرى اكتست بالأزرق وتدرجاته والكل شكل . ظاهرياً . وللوهلة الأولى ما يشبه المزهرية بيد أن التأمل المعمق لسطح اللوحة وقدرة المتلقي على تجاوز الظاهر توصل هذا المتلقي أو المشاهد إلى عوالم إنسانية تنجز دوراً إيجابياً ما، يترك مؤثراته في النفس ويرافقها حيثما حلت.

الفنان جمال العباس:

**مواليد السويداء 1941.*

**بكالوريوس فنون جميلة . قسم الرسم والتصوير . كلية الفنون الجميلة . جامعة دمشق 1969.*

**أول خريج من كلية الفنون من مدينة السويداء، والثاني من المحافظة.*

**مشارك في معارض وزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة منذ عام 1967 ، ومعارض الدولة الخارجية، ا لرباط، طرابلس، الجزائر، موسكو، برلين، بغداد، قبرص..الخ.*

**وأقام معارض فردية وجماعية كثيرة.*

❑❑❑